الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية
يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق

العدد 354
السنة الثلاثون
تشرين الأول 2000 رجب – 1421

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242

البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تنويه

- المـواد التـي تـرد إلـى المجلـة ، لاتعـاد إلـى السـادة أصـحابها ، سـواء أنشـرت أم لـم تنشـر .
- المـواد التـي تنشـر ، تعبـر عـن آراء كُتابهـا . ولاتعبـر بالضـرورة عـن رأي المجلـة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

أول الكلام

تأصيل الحداثة لا تهميشها

د. وليد مشوِّح

كثر اللغط في الآونة الأخيرة حول الحداثة كمشروع ناجز في الوطن العربي؛ لذا ارتفعت الأصوات للتعامل مع مصطلح ما بعد الحداثة، وقد حبّر المثقفون آلاف الصفحات للدفاع عن الحداثة أو تسفيهها، واستهلك نقدة الأدب ومؤرخوه، والقوّالون فيه أزمنة المتابع والمهتم، وهم يطرحون مشروعاتهم لتنمية مصطلح ما بعد الحداثة وطرحه في سوق التداول الأدبي، لذا توجه الكثير من النقّاد الجدد لإملاء خزّاناتهم الفكرية بنظريات الحداثويين الغربيين، وتعاملوا معها تعامل المؤمن المطلق بها، فأجروها مجرىً إيمانياً جبَّ ما قبله من ناتج النقّاد العرب الذين منحوا الفكر العربي بعداً حداثياً لو تأملناه بعمق وصدق لوجدناه الرائد والأساس لكل نظريات الأدب العالمية.

فإن عنَّ على بال أحدنا أن يعيد قراءة الجرجاني وابن جني والسيوطي وابن سلاّم وابن رشيق وأضرابهم؛ لتوصل عن يقين علمي إلى نتيجة تقول: إن ريادة الحداثة (في العالم) كانت لهم ومنهم.

أما أنهم لم يقاربوا مصطلح ما بعد الحداثة؛ فيمكن تعليله بتمسكهم بدينهم فكراً وممارسة، وبلغتهم كوسيلة ناقلة لمعطياتهم الفكرية، بينما يفصح مصطلح ما بعد الحداثة كما طرحه فلاسفة الغرب ونقّاده المعاصرون عن تنكّر للدين وانقلاب عليه، كذلك "عولمة" اللغة وتجاوز قواعدها وقوميتها.

ولكي نكون واضحين في إرادتنا للمعنى الذي أضمرناه؛ لابد من الرجوع إلى مفهومات مصطلح الحداثة، وما بعد الحداثة عند فلاسفة الغرب ونقّاده، والنتائج المتناقضة التي وصلوا إليها؛ لنصل إلى حقيقة تقصيرنا عن ما حققه السلف من إنجازات في هذا المجال الذي تنبه إليه (الآخر) بعد مئات السنين.

فقد جاء في عرض نشره الأستاذ هاشم صالح في صحيفة الشرق الأوسط للخلافات التاريخية والمصطلحية والمفهومية التي بدأت وتنامت ومازالت بين فلاسفة الغرب ومؤرخيه ونقدته حول

مصطلح الحداثة وما بعدها، والتباين في وجهات النظر، مع إيراد نماذج من الدفوع التي قدمها الحداثويون الغربيون؛ وكان عرضه بعنوان: "دعوة إلى غربلة الحداثة لا إلى "موتها"، وهنا لا أرى بأساً من نقل بعض فقرات العرض كاملة كي أصل إلى النتيجة التي أريد الوصول إليها في أطروحتي هذه.

"كيف يمكن أن نفهم مصطلح ما بعد الحداثة؟ كيف يمكن أن نحدده وهو لا يزال غامضاً مترجرجاً؟ يمكن القول إن أبوّة المصطلح تعود إلى الفيلسوف الفرنسي (جان فرانسوا ليوتار) الذي نشر كتابه "شرط ما بعد الحداثة" عام 1979 أي قبل عشرين عاماً، وراحوا يطبقون هذا المصطلح على الفكر الفرنسي، أو الأوربي في الستينات والسبعينات.

ولكن هانز كونغ يعتقد أن مرحلة ما بعد الحداثة ابتدأت قبل ذلك التاريخ بوقت طويل. لقد ابتدأت عام 1918؛ أي بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى مباشرة. وربما لم يكن الناس قد أحسوا بها أو وعوها حقيقة إلا في الستينات والسبعينات.

ومهما يكن من أمر فإن المفكر الألماني لا يستخدم مصطلح ما بعد الحداثة لتدمير الحداثة أو للقول إنها كانت خراباً في خراب كما يفعل المحافظون الجدد من جهة، أو العدميون التفكيكيون من جهة أخرى.

فالمحافظون من أمثال الكاردينال "راتزنجير" المسؤول عن شؤون العقيدة والإيمان في الفاتيكان يصفقون لمصطلح ما بعد الحداثة لأنه يخلّصهم من مصطلح الحداثة أو يقضي عليه كما يتوهمون، وهكذا يستطيعون أن يعودوا إلى إيمان العصور الوسطى الكامل أو المضاد لانحطاط الأزمنة الحديثة.

أما (العدميون الفوضويون"؟!..") من أمثال فوكو ودريدا وليوتار فيرحبون –أيضاً– بما بعد الحداثة.. ولكن لسبب آخر؛ هو أنهم ضاقوا ذرعاً بالحداثة وقيودها، ولأنهم اكتشفوا القوانين السرية للحداثة البورجوازية الرأسمالية– العرقية المركزية الأوربية، وحاولوا تفكيكها أو تعريتها (آركيولوجياً) الواحدة بعد الأخرى.

إلا أن هانز كونغ يريد أن يطمئن مواطنه الألماني هابرماز– الذي يعدّ الآن أكبر فيلسوف في ألمانيا وربما في الغرب كله– (بأنه على حق فيما ذهب إليه). فقد نشر الأخير مقالة عام 1980 بعنوان (الحداثة مشروع لم يكتمل)؛ هاجم فيه دعاة ما بعد الحداثة باعتبارهم يريدون القضاء على الإنجازات الإيجابية للحداثة، هذه الإنجازات التي تحققت على مدار مائتي سنة؛ واعتبر هابرماز أن اليسار المتطرف يلتقي مع اليمين المتطرف في محاولته للقضاء على الحداثة أو تشويهها أو تسفيهها.. إذ أثارت مقالته هذه ضجة كبيرة في أوساط المثقفين، وأزعجت كثيراً فوكو ودريداً وغيرهما.

لقد اعترف هابرماز أن الحداثة وصلت إلى مأزق أو جدار مسدود.

واخترع مصطلحاً ناجحاً جداً للتعبير عن هذا المأزق هو: (الظلمة الجديدة) وقال: نحن نقف

الآن أمام عتمة جديدة وكبيرة من تلك العتمات أو الأكمات التي واجهت الفكر البشري في مراحل المنعطفات التاريخية أو القطيعات الكبرى، وهي مراحل لم يمت فيها بعد ما كان، ولم يولد فيها ما سيكون، وبالتالي فهي مراحل مترجرجة أو مترددة، إنها تشبه مرحلة الغسق أو الغبش الذي يسبق فلق الصبح، وهي مراحل يصعب التنبؤ بها أو التكهن بها لأنها شديدة الاحتمالات، ككل المراحل التدشينية في التاريخ.

والآن.. وبعد كل ما تقدم نرى أن السؤال بات يفرض نفسه: ما ملامح عالم "ما بعد الحداثة" الذي يدعو إليه هانز كونغ.

هذا المفكر يرى أن فترة ما بعد الحداثة لا يمكن أن تكون مجرد انقلاب على الحداثة والتنوير، وعودة إلى الوراء- كما يحلم المحافظون والرجعيون. إنه لا يوافق على تقديس الحداثة، ولا على إدانتها؛ وإنما يدعو إلى غربلتها لفرز الصالح عن الطالح فيها. وهو يختلف أيضاً مع مواطنه (هابرماز) الذي يدعو إلى مواصلة الحداثة على الخط نفسه؛ لأنها (مشروع لم يكتمل) -بحسب رأيه-، ويرى أن الحداثة مشروع شاخ واكتمل، وقد آن الأوان لتجاوزه من خلال المراحل الثلاث التالية:

1- ينبغي أن نحافظ على الحس النقدي لعصر التنوير من أجل أن نحمي أنفسنا من كل الانغلاقات العقائدية أو السلفيات الظلامية أياً كان مصدرها.

2- لكن ينبغي في الوقت نفسه أن نقول: لا للنزعة الاختزالية التي تميّزت بها الحداثة؛ فالحداثة الأوربية (أو الغربية) بترت الجوانب الروحية أو الدينية التي تشكّل الطبقات العميقة من الواقع، واكتفت بدراسة الجوانب المادية أو الظاهرية من الواقع، وقالت إنها هي وحدها الموجودة، وما عداها فخرافات وأوهام.. وهُنا تكمن النزعة الاختزالية للحداثة الوضعية التي سيطرت على القرنين التاسع عشر والعشرين، ولكن عصر ما بعد الحداثة (يرهص) بالعودة إلى الإيمان من جديد. فالعقل والعلم والتقدم أشياء ممتازة بدون شك؛ ولكنها ليست كافية لوحدها؛ وإنما ينبغي أن نضيف إليها البعد الإيماني والروحي.

3- وبعد أن نتجاوز مشروع الحداثة إلى ما بعد الحداثة؛ نستطيع أن ننظر إلى الواقع في كليته المادية والروحية، ولا نعود نهتم بأحد أبعاده ونهمل البعد الآخر.

إذن، فالحداثة الغربية جاءت كمنقذ لإنسانية الإنسان والتي دمرتها حرب ضروس أطاحت بكل القيم وأشاعت الفوضى وشيّأت الإنسان؛ بينما لم يعان الإنسان العربي شيئاً من هذه الأزمات، وظلت قيمه الاجتماعية والثقافية قائمة رغم تعرض الوطن لمحن فرضت على مواطنه أن يهب لكفكفتها بما تمليه عليه قيمه النفسية والعقيدية، بينما بقيت صحته الروحية كما هي كونه يمتلك (الأس) الذاتي نتيجة لمفهوماته التي استمدها من التراث الذي شكّل الإسنادات الأساسية التي قامت عليها شخصية العربي.

لقد أعطت هذه البديهيات (الوجودية – الكونية) الإنسان العربي خصوصيته إذ بات يرتكس فكرياً وتربوياً إذا تعرض لوافدة غريبة، فيهب العقلاء الغيارى لغربلة الزؤان وعزله عن البيدر، وكم فشلت محاولات مبرمجة ومخططة لخلط مائنا بأمواههم، وظل الفكر العربي بكامل صحته وحيويته.

أما إذا كان مصطلح ما بعد الحداثة- كما توافقوا على تعريفه هناك- العودة إلى الروح مع تنمية العقل؛ فليس لنا إلاّ أن نُسلّم به مع أننا لم نبتعد عن روحانياتنا كثيراً لسبب بسيط، وهو أننا شرقيون، والشرق متهمٌ من الغرب بالروحانية التي باتوا ينشدونها، أو يستجدونها، أو يجدّون في البحث عنها الآن، بعد أن تلاشت قيمهم الفكرية، وضاعوا في غيابة اختزال الروح مما طوّح بالعقل بعيداً نحو الأسفل.

ولا بأس من الاعتراف- بعد الهجمات المعاصرة التي يشنها فكر الغرب على فكر الشرق- من أننا أصبنا بفوضى الحداثة بمعناها القيمي، وقفزنا فوق الواقع، وأهملنا التراتبية ونظام الخطا، حتى أضعنا الماهية والغائية، وكدنا نفقد الخصوصية.

وهنا أريد القول: بحاجتنا إلى تأصيل حداثتنا التي كنّا روّادها قبلهم بمئات السنين، وباعترافهم أحياناً، وإذا أردنا أن نمضي فيها قدماً إلى أمام في معارج الحضارة؛ فالأمر لا يتطلب أكثر من إعادة قراءتها وتمليها وفهمها بعمق، والعمل على عصرنتها، مع الاستمرار بالتقدم لنجاري العالم ضمن إطار الخصوصية العربية، ومن ثم الدأب على غربلتها كلما قطعنا مرحلة زمنية.

أما ما بعد الحداثة-كما نريدها- فهي تنمية المجتمع على الرغم من الطرح غير التراتبي القائل بتنمية الاقتصاد الذي لن ينمو إذا لم ننمّ، السياسة، والسياسة لن تنجح بالتنمية ما لم ننمّ المجتمع، ونمو المجتمع مرتبط أصلاً بالتنمية الثقافية، ونهضة الفكر وعروبته وتأصيل الموروث وعصرنته، والتمسك بالخصوصية العروبية وتنميتها.

ونحن-بصراحة- لم نحدّث الفكر لأننا قفزنا فوق الأولويات ومضينا على طريق التقليد والمجاراة متجاوزين التاريخ والخصوصية.

وكما نستورد السلع والمعدات؛ ظللنا نستورد هموم الآخر ومصطلحه، ورواسبه الفكرية، وعقده التاريخية والعقائدية؛ ونحاول إدخالها قسراً في المعطى الفكري العربي، وإذ عنَّ لغيور واع أن يعترض أو ينبّه؛ فثمة اتهامات جاهزة، مثل: الأصولية، والسلفية، والرجوعية و.. و.. و..

وأخيراً: إن ما تقدم ليس مشروع نظرية؛ بقدر ما هو حزمة أفكار قابلة للنقاش والحوار، وبالنقاش والحوار الديمقراطي سننجح في تنمية كل ديناميانتا (الحياتية).

❑❑❑

بحوث ودراسات

قصيدة التفعيلة

في سورية في التسعينيات

د. خليل الموسى

-1-

سلّمت قصيدة التفعيلة في أواخر الثمانينيات نفسها إلى التسعينيات دون أن يطرأ عليها كبير تحوّل في الحساسيات والرؤى والمضامين والتقانات، واستمرّت معظم الأصوات الشعرية في عطاءاتها، وبخاصة أصوات رواد قصيدة التفعيلة في سورية، وظلّ التنافس على أشدّه بين شعراء قصيدة النثر وشعراء قصيدة التفعيلة، واتخذ الشعراء مواقف مختلفة من وصف الواقع، ورفضه، والغناء للحرية والوطن، أو الوقوف عند التجارب الذاتية، أو الانسحاب من عالم الواقع إلى مملكة الشعر، ولذلك يمكننا أن نتوقف عند ستة مشاهد من شعر التفعيلة السوري في عقد التسعينيات:

1-وصف الواقع ورفضه.

2-الغناء للحرية والوطن.

3-الوقوف عند بعض التجارب الذاتية للاستراحة.

4-الموقف الأيديولوجي المستمر.

5-صورة الأنثى المثال.

6-الانسحاب من عالم المواجهة والواقع إلى مملكة الشعر والخيال.

■ بعض الشعراء بحثوا عن الغائب في هذه الحياة بعد ما فعلته العسكرية الصهيونية من استلاب لحرية الإنسان العربي.

إنّ الإحساس بمعاناة البشرية مع القهر والظلم طويل، وهو قديم منذ أن كان الإنسان، فالظلم والقهر يتكرّران، وتُعاد المآسي، وإذا اقترب الإنسان من أخيه الإنسان فسرعان ما تُبعده عنه طموحاته ومطامعه وغرائزه، ويبدأ الصراع على مراكز القوى، ويبدأ تاريخ من التسلّط والاستغلال، ولتاريخ الظلم صور متتابعة في قصيدة "الدخان" لمفيد خنسة، فالشاعر يستعرض تاريخ الظلم في قصيدة واحدة، فللبشرية أصل واحد، وجدّ واحد، هو قابيل، وهو قاتل أخيه هابيل، ويمضي الشاعر بعد ذلك إلى سرد قصة النبي يوسف والعذاب الذي رافقه في رحلته من مصر، ليتوقف، بعد ذلك، عند أبي جعفر المنصور الذي كان أول الخائنين باعتماده على الغرباء، ثم كان سقوط بغداد وغرناطة، ويخاطب الشاعر أبا جعفر:

سلاماً

أبا جعفرٍ قد أطلْتُ

لأني أراكَ على أوّل الخائنينْ

كذا قال لي مرّةً قاسيونْ

[صامتاً.. صامتاً خلتُهُ قد تلاشى]

جلسْتُ بقربِ كهولتِهِ،

بردى كان يبكي/ ويهرُبُ في الغوطتينْ

نظرتُ إلى الأفقِ

كان الدخانُ كثيفاً

شرِبْتُ من الخمرِ خابيةً، وجلستُ على قاسيونْ(1)

ويُدين الشاعر خنسة عصور الخيانات، ويراها متجذّرة في ماضينا وحاضرنا:

قرأتُ الخياناتِ من أبجديَّاتِ بابلَ

حتى سقوطِ المدينَهْ (2)

تمتدّ هذه القصيدة الطويلة على مسافة زمنية واسعة تصل إلى حاضرنا في الجنوب اللبناني، وهي قصيدة معبّرة، لكنّ انفلاشها جاء من الإشارات الدينية والتاريخية والثقافية الكثيرة التي لم يستطع الشاعر التحكّم بها وتوظيفها، فخرجت من بين يديه وعلى طوعه من جهة، وكان لامتدادها الزمني انفلاش الموضوع الشعري من جهة أخرى، ولو حاول الشاعر التحدّث عن لحظة واحدة، أو موقف محدد من خلال التبئير والتكرار لجاءت قصيدته أكثر تماسكاً وفاعلية.

ونتوقف في المشهد ذاته عند شاعر آخر من شعراء التسعينيات، وهو محمد نصر الدين سيفو الذي وقف هو الآخر موقفاً مماثلاً تجاه الظلم والقهر الإنسانيين، وحاول أن يكون من شعراء الرفض والتمرد، ودان الخنوع القديم في الإنسان العربي، وكأنه غدا علامة عليه أوسمة ملازمة له، وهذا ما نجده في قصيدته "على بوابة القهر"، ومنها قوله:

■ *قليل من الشعراء في سورية لم يغن للانتفاضة الفلسطينية ولعلها مع ثورة الجنوب اللبناني أمل الشعر والشعراء.*

من عهدِ آدمَ والسِّيَاطُ تَسُوسُنَا

فتمرَّدي لو مرَّةً

صَعْبٌ نزيفُ القهرِ

لا تَرثِي الدَّمَارْ.

إنّي أنادمُ قاتلي،

وألمُّ أضرحةَ النَّدى.

هلاَّ عبرْتِ سكينتي.

وجعي يشلُّ فرائصي.

فَلْتَعْبُرِي من فُسْحَةِ الأملِ المهاجرِ،

واقطعي

حبلَ الحصارْ(3)

ونتوقف أيضاً في هذا المشهد عند الشاعر وليد مشوّح في قصيدته "أعيش كما تشتهون... أموت كما أشتهي"، فالعنوان يشير إلى حالتين متناقضتين، ففيه المقابلة بين الـ "أنا" والآخر، والحياة والموت، والحرية والعبودية، ويرفض الشاعر بشدّة عملية المزاد على الوطن، ويتّهم القائمين على هذا المزاد:

هذا المزادُ على الوطنْ؟؟

هم صادروا أسماءَنا–وشعرنا

وخيولَنا

وسيوفنا

هم صادروا حتى الحطبْ..(4)

لذلك كان على بعض الشعراء أن يبحثوا عن الغائب في هذه الحياة بعد أن استطاعت العسكرية الصهيونية استلاب حرية الإنسان العربي والمراهنة على وجوده ومصيره، وكان لا بدّ من البحث عن الحرية الموؤدة في عالمنا الخرب الفاسد، فكانت الثورة على الظلم، وهذا ما قرأناه في شخصية "راكان" لمفيد خنسة، وهو قامة من الرفض والتمرّد، ويشير المقطع التالي إلى هذه الشخصية وبعض صفاتها:

■ للتجارب الذاتية في الحب والروح والمرأة نصيب آخر في الحساسية الشعرية لدى المشهد الجديد.

خلعَ المعطفَ واستلقى على ذاكرة النَّار التي تومئُ

للشاطئِ كي يفتحَ كفَّيْهِ

لموجٍ خارجٍ عن طقسِ ذاك المدِّ والجزرِ

يُغَنّي لفؤوسٍ أشهرتْ أسنانَها زوبعةً

ورياحاً تهدمُ القصر الذي صاغوهُ

من همس السَّنابلِ

والدماءُ رداءُ أعيننا التي لم تَغْفُ يوماً

"كالقصيدة في شفاه الوحيِ تنتظرُ الرصاصةْ"(5)

فالإشارات إلى التمرد والرفض والثورة متتالية ودالة في العبارات التالية (خلع المعطف–ذاكرة النار–الموج الخارج عن طقس المدّ والجزر– يُغني للفؤوس أشهرت أسنانها زوبعة ورياحاً تهدّم القصر– القصر صيغ من همس السنابل... الخ)، ولكنّ للشاعر رأياً آخر وقصدية أخرى في هذا الموضوع(6)، وهو يحاول أن يفرض قصدية المؤلف بقوة، فيتدخّل بين النّص والقارئ، متناسياً أن قصدية المؤلف وأحادية المعنى وأبّوة المؤلف قد ولّى عهدها في النقد الجديد والمعاصر، ويمكن أن نُحيل الشاعر، هنا، إلى ما كتبه بهذا الخصوص مالارميه في المذهب الرمزي، وإلى ما دوّنه الشكلانيون الروس، ونظرية التناص وموت المؤلف ونظرية التلقي وجدلية النّص والقارئ... الخ، ويظلّ النص المنجز ملك القارئ وحده.

وتظلّ قصائد الشاعر سليمان السلمان جمرات ملتهبة في النضال ضدّ القهر والطغيان والجوع، وتستعيد مجموعته "على جبين الصبح" الرؤيا التي كرّرها هذا الشاعر غير مرة بصوته المألوف لدينا، فرؤياه واحدة، وألفاظه متقاربة، واللفظ، عنده، وسيلة لتوصيل الفكرة الشعرية المفعمة بالالتزام الطبقي، فمن قصيدته "الحلم على جبين الصبح" نقرأ:

إذا مضى الرجالْ

وانهزمت خيولْ

لا أقبلُ الرحيلْ

فأقبلي يا أمُّ..! واقتليني.

ثمّ اصبغي الراياتِ بالدمِ السخينْ

فأعينُ الرجالْ

حمراءُ مثل الخَمْرْ

وفي القلوب بعضُ الجمرْ.

فلن يطولَ السكرْ

ما دام في أفق المعالي أمرْ(7)

■ *ما دامت الرؤية واضحة للعيان، وحقيقية، فليقلها الشاعر بصراحة وشجاعة وصدق.*

وإذا كان الشاعر السلمان يغنّي للثورة، ويتوضّأ بالدم، ويسلك إلى حدٍّ ما طريق المباشرة، فإنّ صوتاً شعريّاً آخر ظلّ الهمّ القومي يلازمه في مسيرته، لكنه أخذ في الفترة الأخيرة يسلك إلى حدّ ما سبيل الرمز الشفّاف، ففي "فاطمة وطيور الفجر المهاجرة" يغني حسين حموي للحرية، ففاطمة امرأة ذات جمال بديع، وهي تغّني لطيور الفجر المهاجرة غناءها الشجي:

تنادي: بصوتٍ رخيمٍ نديّ

إلى الفجر يا أيّها النائمون.

العيونُ الحزينةُ تصحو،

الجفون اللصيقة بالليل،

تبقى مغلّقة الهدب، تندب ليل الأثافي،

وتعجب من أين هذا النداء يجيء؟

ومَنْ ذا يؤذّن للصبح في أمّة نائمةْ؟(8)

وفاطمة رمز شفّاف موحٍ للأم والوطن والأرض وكلّ ما هو جميل وعادل وخيّر، ولذلك يختتم حسين حموي قصيدته الطويلة في المقطع الثالث عشر بهذا المشهد لأنثى مثالية شبيهة بعشتار.

إنها فاطمةْ.

ثغرها يملأ السّحاب بالمطر

وجهها قمرْ

يرسلُ الضوء والفرحْ.

كفّها تحمل الرغيف للجياعْ.

تعانق البحار والشجرْ.

بأجملِ الألوانْ

وتمسحَ الأحزانْ

تطلع من كلِّ الجهاتْ

على شكل قوس قزحْ(9)

وتتدفّق رقّة الأنوثة الشاعرة، كالنبع الحالم بالمصبّات، في المشهد الثاني "الغناء للحرية والوطن" من مجموعة "لدم كهذا" للشاعرة فاديا غيبور، ولا يواجهك فيها النظم الذي ربما واجهك في مجموعات أخرى: غنائية حادّة بعض الشيء، وشاعرية متدفقة، وتنوّع في حجم القصيدة، وشاعرة تغني للحبّ والحبيب في المستوى نفسه الذي تُغني فيه للوطن والشهداء، ومن قصيدتها "قمر على بردى":

قمرٌ على بردى

والشمسُ في بيروتْ

الوردُ مزدحمٌ

مُذْ بُرْعِمَ التابوتْ

لن تدفَنوا وطناً

في حُبِّه نحيا

في حبِّه سَنَمُوتْ(10)

■ *لكل شاعر بطل أسطوري أو أكثر، يغني له حسب عمق إيمانه وثقته به.*

أما القصيدة التي حملت المجموعة عنوانها "لدم كهذا" فهي طويلة بالقياس إلى سواها، وقد تقدّمت على أخواتها، فاحتلّت الصفحات الأولى، وبخاصة أنها غناء للدم الوطني في قانا وبحر البقر.. فالشاعرة تغنّي للدم الذي يُراق قرباناً لحرية الوطن وحياته وحضوره:

طوبى لقافلةٍ من الأورادِ

تنثُرُ عطرَها فجراً

فيخضرُّ المدى

طوبى لأغنيةٍ من النَّارَنْجِ

قد وُلِدَتْ على صَخَبِ التلالْ

وَمَضَتْ تصوغُ حروفَها.. عشباً

لنارِ البرتقالْ

*

لدمٍ كهذا..

أخلعُ الأحزانْ

أُزجي دمعتي للريحِ

أُورِقُ

أرتدي عشقي المؤرَّخَ

بالنبوءةِ والسُّؤَالْ(11)

وقليل من الشعراء في سورية لم يُغَنِّ للانتفاضة الفلسطينية، ولعلّها مع ثورة الجنوب اللبناني أمل الشعر والشعراء، وبخاصة عند أصحاب الاتجاه القومي، ونتوقف هنا عند قصيدة "أرض كنعان" التي يقول فيها أكرم قنبس:

أشرقي يا أرضَ كنعانَ

فإنَّ الشمسَ منكِ اليومَ تُشْرِقْ

إنّ فيكِ اليومَ أبطالاً

تحدّوا كلّ بهلولٍ وبيرقْ(12)

ويُنهي الشاعر قصيدته بقوله:

ياسمينُ القدسِ

يغدو في عبوسِ الليلِ أحمرْ

نشرُهُ يُهدي إلى الدنيا أغاني

في نشيد الصبح تُثْمِرْ

تملأ الدنيا لهيباً

فإذا السَّاحاتُ تَزْأَرْ

وإذا الكونُ ابتهالٌ

وإذا الأحجار تَثْأَرْ(13)

■ *لا تقتصر الخيانات في هذا الزمن الرديء على الذين اشتهروا وعرفوا بها في عالمنا العربي. فللخيانات أسر وشخصيات وتواريخ.*

ولم يقتصر غناء شعراء التفعيلة على الانتفاضة الفلسطينية، فثمة المقاومة في الجنوب اللبناني المشتعلة منذ أمدٍ ليس بالقريب، وليست سناء محيدلي ورفيقاتها ورفاقها بعيدين عنا، ولذلك غنّى الشاعر شوقي بغدادي لسناء البطلة المنتصرة بدمها وشهادتها على الطغمة الإسرائيلية غناء الإعجاب والتمجيد والدهشة:

مَنْ هذي؟

إنّ الوجهَ أليفْ

والصوتَ ضعيفْ

لكنَّ رنيناً في الكلماتِ على رقّتها

كان يخيفْ(14)

ويغني شاعر آخر من شعراء التسعينيات للجنوب اللبناني غناء شجيّاً في قصيدته "هتاف الأرز"، فيقول:

متفرِّدٌ لبنانُ يبقى شُعْلَةً

والريحُ جَلْجَلَتِ العواصفَ

كي يسيلَ دمُ الجنوبْ

فإلامَ يا وطنَ التَّقَهْقُرِ،

نشتري حُلَلَ المصائبِ،

والسُّيُوفُ بريئةٌ مِنْ عُرْينا

صاغتْ لتهربَ من مَذَلّتِنَا

عباءات الصَّدَأ؟!

لا تكتموا صَرَخَاتِ خيل الجرحِ،

خلُّوها تسيلِ

طعمُ النهايةِ واحدٌ،

وبليغةٌ لغةُ الشَّهادةِ يا نخيلْ!!(15)

وللتجارب الذاتية في الحبّ والروح والمرأة نصيب آخر في الحساسية الشعرية في المشهد الجديد، ولكن الجديد في الأمر أنّ بعض الشعراء السوريين التفتوا إلى تجاربهم الذاتية بعد أن عُرفوا بسواها، ومن هؤلاء الشاعر شوقي بغدادي في مجموعته الأخيرة "شيء يخصّ الروح"، فهو يغنّي فيها للحبّ والمرأة غناء شجيّاً صافياً قريباً من غناء شعراء التصوف وشعراء الحبّ في العربية، كنزار قباني، والفرنسية، كلويس آراغون وجاك بريفير، وهو غناء فيه من السيولة والتدفق والإيحاء شيء غير يسير، ومن ذلك هذا المقطع من قصيدته "شيء يخصّ الروح":

■ لقد رجع شعراء التسعينيات إلى الرومانسية في رسم صورة الأنثى المثال.

إنني أبحثُ عن حبٍّ

وهذا الحبُّ في غير زماني

وأنا أعرف أنّي ساذجٌ

أبدعُ نصَّاً فارغاً

يملؤهُ القرّاءُ من بعدي بآلاف المعاني(16)

ومن قصيدته "أكثر من امرأة" هذا المقطع:

كنتِ تمشينَ على إيقاعِ قلبي

وأنا أمشي على إيقاعِ عينيكِ

فإنْ أبْطَأْتِ

عزائي الرنينْ

وإذا أسرَعْتُ

أوشكْتُ من اللهفةِ

أن أغدو عدائيّاً

وأن أبدو سخيفاً

عندما لا تصلينْ(17)

ومن قصيدته "لا تحبيني غداً" هذا المقطع:

لا تُحبّيني غداً

لم يبقَ ما بيني

وبينَ الغدِ مفضوحاً حِوَارُ

لا تحبيني غداً

حبُّكِ ينبوعٌ

وحُبِّي جَبَلٌ

من أين لي أن أُمْسِكَ الينبوعَ

والأرضُ انحدارُ(18)

ويبدو في المقطع الأخير أن الشاعر متلّهف إلى تحقيق الوصال والحبّ، وهو يحسّ وطأة الزمن القاسي، وكذا شأن سليمان السلمان في مجموعته الأخيرة "بركة السّنا"، فهو شاعر يبحث عن المرأة بشراسة، ويبحث عن الجسد الأنثوي بعمره، وبعد أن كان صوته هادراً لا يعرف المصالحة أو المهادنة، نجده في هذه المجموعة مختلفاً كلّ الاختلاف، فإذا هو معذّب يرتضي عذابه، ومحروم يبحث عن حرمانه، وإذا هو يكتب إلى الحبيبة أجمل قصائده، ويعدها بأن تكون حاضره ومستقبله:

■ ثمة شعراء من الستينيات اتجهوا في التسعينيات اتجاهاً حقيقياً إلى التصوف ولغة الخطف والكشف.

لأجلِكِ يا وردةَ القلبِ

أكتب قصائدي

أيتها الساطعةُ في عتمةِ روحي،

في الدفاتر التي ستنفتحُ اليومَ وغداً(19)

ونظرة واحدة من صاحبة "بركة السّنا" تجعل الشاعر يغيّر اتجاهاته كلّها، وهذا يدلّ دلالة أكيدة على فاعلية المرأة والحبّ والجمال وخطورتها في الشعر، فهو يقول في قصيدته "نظرة":

أنتِ مَنْ؟

لا إلهَ سواهُ

وسوّاكِ أعجوبةً مُذْهِلَهْ

فجمَّعَ فيكِ جمالَ الوجودِ

دعاني..

رمى لي صليبَ الغرام

وقال: إلى الجُلْجُلَهْ(20)

أما الشاعر ميخائيل عيد فإنّ له معاناته الخاصة مع الزمن والحبّ في مجموعته "رماد الأحزان" وهي مجموعة من القصائد القصيرة المكثّفة المعبّرة، ومنها هذا المقطع "سفر":

أبداً في الطريقْ

جسدي زورقي

والثواني المواني

أبداً في الطريقْ

والرؤى والأماني

زمنٌ راكضٌ في المكانِ(21)

ويتجلّى التكرار في مثل هذه القصائد المكثفة القصيرة، فهو عصبها ودمها الذي يدفعها إلى الاستقرار السريع، ويقدّم هذا التكرار، إضافة إلى الدفع والحركة، الدلالة المكثفة المضغوطة والإيحاء البعيد، ومن قصائده هذه قصيدة بعنوان "رحمة":

لم ينتهِ الشوطُ

ولكنّ الجوادْ

خرَّ مغشيّاً عليهْ

فارحميه!(22)

ومنها قصيدته "خوف" التي تلاعب بقوافيها، حتى غدت متجاوبة صخّابة دالّة:

خائفٌ من دُجاهُ الصباحْ

مرَّ ذاهلاً في الوهادْ

ثمَّ جاءَ الضحى

فاستحى

أيُّ لونٍ صحا

وامّحى

حينَ عادْ

مرهقاً من سُهادْ(23)

أما المشهد الأيديولوجي الواحد الثابت فشاعره بلا منازع في الشعر السوري فايز خضور، فهو يُصرّ على أنه الذي رأى، وليست رؤياه كشفاً أو تجليّات، ولا هي أوهام، إنما هي الحقيقة التي رافقته على مسيرة سبع عشرة مجموعة شعرية من الستينيات إلى أواخر التسعينيات، يؤكد ذلك في آخر ما صدر له:

خندقي ظلّ صديقي.

لم أكنْ أُغْرى بإغواءِ السَّفَرْ..!!

ساقياتُ الحبِّ نبعٌ للرؤى الخضراء، خِصْبٌ ليقيني

والكشوفاتُ طريقي..

■ لم تقتصر العودة إلى الرومانسية على الحنين للأنثى أو الاتجاه الصوفي بل اشتملت على الحنين إلى مملكة الشعر الصافي.

هلَّ، أو ما هلَّ مِرْسَالُ القمرْ..!!(24)

وما دامت هذه الرؤية ظاهرة للعيان، حقيقة، فليقلها الشاعر إذاً بصراحة، وما عليه سوى أن يكشف عن الحقيقة التي رآها، وأن يضحي في التصريح بها، ولو كره الحاقدون والعمي والأموات:

حانَ خَلْعُ الأقنعهْ.

خَلْفَ رَقْرَاقِ المآقي الدامعه..

"أيها الرائي عليك المرتجى،

هل لدى الأمواتِ أُذْنٌ سامعه؟!"(25)

ولهذا الشاعر بطل أسطوري وحيد، وقد غنّى له أعذب الألحان وأشجاها منذ بداياته الشعرية، وظلّ وفيّاً لهذا البطل ولصورته النقية، كما ظلّ يدين قاتليه، ويستنكر جريمتهم التاريخية البشعة، ويُقيم لبطله الصلوات والقداديس، عسى أن تعيد هذا البطل إلى الحياة، أو تُعيد، على الأقلّ، الزمن الأسطوري الذي انقضى، وحلّ محلّه زمن آخر رديء، وهو زمن الخيانات والعمالات والتسابق إلى أحضان السلطة والأجنبي:

فالأوصياءُ تجشَّأوا زفَرَ النِّخاسةِ،

قايضوا حتى الأجِنَّةَ،

بالرضوخ إلى الغزاةِ.

وطوَّدُوا أسوارَهُمْ:

باعوا.. وبيعوا بالخساسةِ.

حَبَّذا عهدُ "البسوسْ"(26)

■ *واصل الشعراء في سورية التسعينيات الالتفات إلى تقانات القصيدة التي استخدمها الرواد الذين سبقوهم.*

ولا تقتصر الخيانات في هذا الزمن الرديء على الذين اشتهروا وعُرفوا بها في عالمنا العربي، فللخيانات أسرٌ وشخصيات وتواريخ ووثائق، لكنَّ الجديد أنَّ هذا الزمن استطاع أن يجرف إلى هذه المهنة أو الوصمة بعضاً ممن انحرفوا عن تعاليم المعلم ووصاياه، فتهاونوا في الحدود التي رسمها لهم، وتراجعوا عن كثير من مبادئه، وساروا مع زمنهم الرديء لمصالح شخصية وقتية:

هكذا معظمُ الأمناءِ،

ومَنْ هو في حُكْمهمْ.

خيَّبوا أملَ الفِكْرِ.

خانوا الأمانةَ، إرثَ مُعَلِّمهمْ:

يومَ لقَّنهمْ أنَّ ألعوبةَ الداءِ،

طارئةٌ من هُرَاءٍ.

وجُهدُ النُّطَاسيِّ سَبْرٌ لحالة "نَفْسِ المريضِ"

وأوضاعه البشريةِ والعصبيةِ..

والداءُ ما غابَ يوماً،

بِفعلِ اجترارِ الدواءِ..!!

ولكنهمْ أتقنوا "فكرةَ البيعِ"،

والصرفِ، والإنصرافِ بسيلِ التَّجاراتِ،

والانحرافاتِ، فيما هُمُ أتقنوا..

بَزَغَتْ "حِرْفَةُ الصيدلهْ"..!!

تلك مرآةُ خيبتنا، هل نُلامُ،

إذا أنزلوهمْ وأشباهَهُمْ في المزادِ.

وعِفْنَاهُمُ واحداً، واحداً،

–دونما نَدَمٍ واحترامٍ–

وبيعوا ببعض نُوى التمرِ،

والتبنِ، أو قشرة "الخردَلَهْ"..؟!(27)

■ *تصل الأنثى عند شعراء التسعينيات إلى درجة الترميز.*

وقد قتل الخنزير البّريّ بطل الشاعر فايز خضور، ثم كانت المؤامرة على الرسالة التي بشّر بها هذا البطل، ويدين الشاعر الزيف والمؤامرة على هذه الرسالة، وهو يصرّح بأنّه لا يبتغي من وراء ذلك أيّ مكسب ماديّ أو معنوي، إنما هو شاهد راءٍ، ورؤيته يقينية وشهادة عليه أن يؤديها أمام القرّاء والزمن والحقيقة؛ ولذلك يخاطب بطله الأسطوري بقوله:

سعادَهْ..

عليكَ السّلامُ، ومنك السّلامُ، ويهفو إلى راحتيكَ السَّلامْ

فعذراً إذا ما خدشْنا وقارَ طقوسِ العبادهْ..

وفوَّرَ تنُّورُ غيظِ الأنامْ..!!

رفيقي. أنا واقفٌ:

مُتْعِبٌ، مُتْعَبٌ وحزينٌ

وما بي، اشْتياقٌ،

إلى مفرشٍ أو وِسَادَهْ.!!

وما بي جنوحٌ– طموحٌ إلى محفلٍ أو قيادَهْ..

وما بي اجتياحٌ إلى حافزٍ أو قلادهْ..!!

ولكنني لا أطيقُ طلاقَ الخِتَامْ

وحَقِّ دماءِ العِمادهْ.. (28)

وعاد شعراء التسعينيات إلى الرومانسية في رسم صورة الأنثى المثال، وإذا كانت صورة الأنثى هناك هي صورة الأنثى النقية الروح الملاك البعيدة عن الجسدية والأدران، فإنها تتصف أيضاً، هنا، بهذه الصفات، لكنّها قد تصل عند بعضهم إلى درجة الترميز، فتكون ممتزجة بدلالات وطنية أو قومية أو إنسانية، فالشوق إلى

الأنثى هنا وهناك أساس في توجّه الإحساسات الشعرية، وهي صورة للأنثى المتطورة عن صورتها في الرومانسية، ويمكن أن نطلق عليها الرومانسية الجديدة، فالشاعر علاء الدين عبد المولى يتوق إلى أنثى طالما وجدنا صورتها عند الرومانسيين، وبخاصة عند شعراء جماعة أبولو وبعض الشعراء اللبنانيين في مرحلة الثلاثينيات والأربعينيات، فإذا الأنثى معبودة، وهي للنظر والبهجة، ولا تمسّ حتى لا تدنّس، وصفاتها رومانسية، وهي مطلقة كاملة، ولذلك يصلي الشاعر عبد المولى لمجد هذه الأنثى:

ماذا أُسَمِّيكِ؟

التَجَأْتِ إليَّ والتجأتْ إليكِ يدي

وصلَّتْ جُثَّتي من أجلِ مَجْدِكِ،

سَيِّجيها بالزهورِ وبالغمامِ

وعَلِّقِيها فوقَ سور الفجرِ ياقوتاً يُنَقِّرُهُ الحَمَامْ

يا سِدْرَةَ الأُنثى ويا ملكوتَ ميلادِ السَّلامْ(29)

■ يتوق بعض شعراء التسعينيات إلى أنثى طالما وجدنا صورتها عند الرومانسيين.

وصورة الأنثى واحدة في مجموعة "مدائح الجسد"، سواء أكانت في سدرة الأنثى أم في السيدة س. أم في غيرهما، وهي أنثى المثال التي لا وجود لها في عالم الواقع، وصورتها كائنة في العقل البشري الذكوري منذ القدم، ونتلمّسها في صورة حورية البحار أو في صورة صبيّة من صبايا الجن، أو ما شابه ذلك، ومنها قوله:

و.. رأيتُ خاصرةَ السَّماءْ

تنشقُّ عن أنثى تخبّئُ تحتَ إبْطَيْها اللآلِئْ

ويطيرُ ممّا بينَ نَهْدَيْها نوارسُ خَضَّبتْها

رعشةُ الأمواج تنزفُ في الشواطئْ

هل كانَ هذا الوجهُ متّحداً بذاكرتي؟

لماذا الانجذابُ إذن؟ وهذا الارتعاشُ السَّهْلُ، والرقصُ المفاجئْ..(30)

وتظلّ صورة الأنثى عند عبد المولى مقترنة بالتصوّف والكشف والإعجاز، فهي العالم الأسمى والأجمل، وهي مصدر البراءة والعطاء، بعيدة عن الدنس والتلوث والفساد، ثمّ هي فوق الوصف والجمال العادي، فيقول في قصيدته القصيرة "اعتراف".

كلّما جئتها رفعتْ نجمةً مطفأةْ

في سماء اللقاءْ

من رأى جبلاً من ضياءْ

أطفأتْهُ امرأةْ؟(31)

وليست هذه الصورة بعيدة عن صورة الأنثى عند شاعر شابّ آخر، يقول في قصيدة قصيرة له بعنوان "شفق":

ضحكةُ امرأةٍ

ترسمُ الشّفقَ المتكسِّرَ

عند الغروبْ..

السَّماءُ ترفُّ بأجنحةِ الشوقِ

فوقَ المياهْ

وأنا واقفٌ بين روحي وروحي

أقولُ: المدى غابةٌ

من طيورٍ

فيأتي المدى طافحاً بالمتاهْ!!..(32)

ويمكننا أن نتوقف في هذا المجال عند شاعرين من شعراء الستينيات اتجها في التسعينيات اتجاهاً حقيقيّاً إلى التصوف ولغة الخطف والكشف والتجليات، وهما عبد الكريم الناعم ومحمد عمران، فقد يلمح القارئ اتجاهاً عميقاً إلى لغة التصوف والتقرّب من الله في مجموعة "من سكر الطين" لعبد الكريم الناعم، فهو في قصيدة قصيرة له بعنوان "دعاء" يتوجّه إلى الله، ويقول:

■ نلمح لدى الشاعر عبد الكريم الناعم اتجاهاً عميقاً إلى لغة التصوّف والتقرّب من الله.

يا لله

منذ عرفتُ طريقَ العشقِ

وداخلتِ النورَ الأشباهْ..

ومحطاتُ الألفة غربَهْ

أدْخُلُها.. المفتاحُ يَحنُّ،/

سلالمَ روحي يَصعدُها اللحنُ العسليُّ،/

مَوَاجِدُ خمرتِها الشَّفَقِيَّةِ تدخلُ في لهبِ

المصباحِ المُغْلَنِ في الأسرارْ

تُشرِقُ في حَلَقِ الزنَّارْ

وردَتُها تَتَفتَّحُ في مشكاة حضوري،

روحي التربَهْ

تحملُ أسمائي وتقومُ،/

الماءُ يؤطِّرُهُ مَجْرَاهْ

فارحمْ غُرْبَةَ هذا البرعمِ يا اللهْ(33)

واتجه محمد عمران في مرحلته الأخيرة إلى مصادر الصوفية يستعين بها في التعبير، وصار الموضوع الروحي هو الذي يشكّل عناصر الطبيعة بعد أن يحلّ فيها، وابتعد هذا الشاعر عن الموضوعات العامة، واهتم بالموت، لكنه ليس الموت الحزيراني الذي اشتغل عليه في "الجوع والضيف" و "أنا الذي رأيت" وسواهما، وإنما الموت الروحي، وصارت لغته أكثر شفافية ورقة وليونة، وتتجلّى لغة الخطف الصوفي بسردياتها

وتقاناتها في مقطوعة "شجرة النار"، وهي:

حُلماً صباحياً كان في يومِ شمسِ

حينَ آنستُ نارَ ضفائرِها في الأعالي

هتَفتُ لنفسي:

"هذه هيَ"،

ثمّ انجذبتُ

جسدي كانَ يثقلني،

فخلعتُ دجى طينِهِ،

وارتفعتُ

عندما أرسلتْ يدَها تتناولني،

مسَّني برقُها،

فانخطفتُ

عندما كلّمتني بصوتِ مشيئتِها اللهبي:

"اقتربْ"،

اقتربتُ

وانحنيتُ لأقبسَ من جمرِ أقداسِها،

فاحترقتُ

وترمَّدتُ،

ثمَّ نفضتُ رمادي،

وقمتُ

ثمَّ، في الدهشةِ، اكتشفتُ: أنا النارُ،

آنستُ نفسي على جبلي،

وأنا المتكلِّمُ منها،

أكلِّمُ نفسي (34)

▪ *صار الموضوع الروحي لدى الشاعر محمد عمران يشكل عناصر الطبيعة بعد أن يحلّ فيها.*

ولا تقتصر العودة إلى الرومانسية على الحنين إلى الأنثى المثال أو الاتجاه إلى التصوف، وإنما تشتمل أيضاً على الحنين إلى مملكة الشعر الصافي في الرومانسية أيضاً، وهذا الحنين وسيلة للانسحاب من عالم الواقع بما فيه من فساد وخراب إلى مملكة الشعر أو الطبيعة البكر أو الغاب أو المدينة الفاضلة للاحتماء بها، والالتجاء إليها، فالشاعر مهزوم هنا وهناك، هزمته المرأة الواقع في الحنين إلى المرأة المثال، وهزمه الواقع بقوانينه وفساده وزيفه في الحنين إلى مملكة الشعر واتخاذها بديلاً من واقعه ومجتمعه الذي يقف

سدّاً إزاء تحقيق ما يصبو إليه، يقول ثائر زين الدين:

عُدْ للقصيدةِ وحدَها،

هي خيرُ مملكةٍ،

وأنتَ مليكُها الفردُ الوحيدْ

ستروحُ تبني في جوانبها

المعابدَ، والحدائقَ،

والقصورَ على هواكَ،

ولن تبيعَكَ ذاتَ ليل حالِكٍ

لعساكرٍ أطعَمْتَهُمْ خبزَ الشّعوبِ

ولن تذرَّ رمادَ جسمِكَ في السُّهوبِ

ولن تُضاجعَ –حينَ تخرجُ لاقتناصِ الطيرِ–

غلمانَ القصورِ،

ولا العبيدْ

عُدْ للقصيدةِ وحدَهَا،

كلُّ الممالِك زائلةٌ،

والشعرُ مملكةُ الخلودْ(35)

▪ *انسحب بعض الشعراء من عالم الواقع بما فيه من فساد وخراب إلى مملكة الشعر...*

وإذا استعرضنا بعض صفات القصيدة كما جاءت في شعر التسعينيات وجدناها مختلفة عند هذا الشاعر أو ذاك، فالقصيدة عند درغام سفّان رديفة للواقع، أو هي محاكاة له، وهي تخبّئ ما هو جميل، ولذلك يطلب درغام من حبيبته أن تدخل إلى ملكوت القصيدة:

لكِ أن تدخلي في القصيدةِ

كيفَ تَشائينَ

إنَّ القصيدةَ مهدُكِ غرفةُ نومِكِ

عُشُّكِ إذ تدخلينَ إلى فسحةِ الوقتِ،

فوقَ رفيفِ الصباحاتِ

ما يتفتَّتُ من كلماتِكِ

أو ما يسيلُ من الطيبِ فوقَ البياضِ البريءْ(36)

والقصيدة قوّة فاعلة عند سليمان السلمان، فالكلمة أو القصيدة أو الحروف سلاح فعّال يقوم بدور كبير ومؤثر في الطبقات الدنيا:

حروفي إلى الدمع تهرب،

إن لم يكن للرصاصْ

فخذني على نبضِ قلبكَ،

حتى يجيءَ الخلاصْ(37)

وينطلق الشاعر غانم بوحمّود من هذا المنطلق، فهو يذهب أيضاً إلى أنَّ الشعر قوّة فاعلة وقادرة على التغيير في قصيدته "جنون الشعراء" ومنها قوله على لسان الشعراء:

وكثيراً ما نَحْرِقُ طينَ مواجعنَا

ونُغَنِّي في حالاتِ الحُزْنِ بغيرِ بكاءْ

يا غَلْيُونَ الحكمةِ!!

لولا نهرُ جنونِ الشعراءْ

ما كان الطينُ وما كانَ الماءْ(38)

▪ *القصيدة توصل الشاعر إلى سدرة الأنثى المثال.*

وإذا كان الشاعر علاء الدين عبد المولى يعترف بأنَّ للقصيدة صورة مثالية جميلة فإنه يذهب أيضاً إلى أن الفساد استطاع أن يحلّ في هذه الصورة، فانتقل إليها من العالم المحيط بها، وأصابها كما أصاب سواها، وكانت القصيدة فيما مضى حسناء، عذراء، لكنّ المتشاعرين تكاثروا عليها، فأغرقوها بعفونتهم وفسادهم ورذ الاتهم، فغدت شهيدة في عالم يقتل كلّ جميل:

أعترفُ:

القصيدةُ طفلةٌ سُجِنَتْ

وتكاثرتْ في جوفِها النُّطَفُ

عفناً ترمَّدَ فوقَ زهرتها

القصيدةُ جُثَّةٌ ما غَسَّلَتْها أنهرُ الرؤى

ولم تمشِ القبيلةُ في جنازتِهَا

القصيدةُ شاطئٌ ما غادرتْهُ سفينةُ الصحراءِ

والسَّيْفُ المهنَّدُ والنخيلُ(39)

ويظلّ عبد المولى مع ذلك كله يؤمن بدور القصيدة على التغيير، ويؤمن بأنَّ القصيدة هي التي توصل الشاعر إلى سدرة الأنثى المثال، وليس الشاعر سوى طفل متيّم عاشق، أو هو نبيّ القصيدة:

الآنَ أبدأُ بعضَ هذا الحُزْنِ

متى جاءني نبأٌ وصدَّقْتُ النَّبَأْ:

"سَتُقامُ مأدَبَةٌ على عظمِ الجماجمِ"

يا نبيَّ الشِّعْرِ، أنْصِفْ جوعَ قلبي للمسَّراتِ القصيَّةِ يا نبيُّ..

لكَ القوافلُ والحُدَاءُ،

وصوتُ مَنْ رقصتْ أغانيهِ على ساقٍ وحيدَهْ

لململمْ شتاتَ القلبِ تطويهِ وتنشرُهُ القصيدَهْ(40)

وتكتمل القصيدة أخيراً حين يتمّ الشاعر محمد عمران مديح من يهوى، فالقصيدة هي الأنثى التي يعشقها ويناجيها، وتحلّ أنثاه في القصيدة، كما تحلّ القصيدة في أنثاه، ويشيد الشاعر لأنثاه قصراً من الكلام، ويحوك لها فساتين من الأزاهير والقوافي، ويُطلق لها نهراً من الحبّ واللغة، ويُقيم لها فضاءات تحلّق فيها ألوان من الطيور وتغرِّد في معابدها، وحينذاك تكتمل القصيدة:

اليومَ تكتملُ القصيدةُ. ها دنوتُ من الختامْ

سبحانَ من أعطى يدي قلباً،

لتنبضَ في يدِكْ

سبحانَ من أبقى مدىً لغدي،

ليسكنَ في غدِكْ

سبحانَ من رفعَ الصلاةَ إلى فمي،

لأقيمها في معبدِكْ

سبحانَ من خلقَ الكلامْ،

فإنَّ اسمكِ في الكلامْ

ولأنَّ وجهَكِ من رضىً

سبحانَ من بسطَ الرضى

ولأنّ طبعكِ من غمامْ

سمَّيْتُكِ الوقتَ الجميلَ،

وقلتُ قولي في مديحكِ،

والسَّلامْ(41)

■ يحوك الشاعر لأنثاه فساتين من الأزاهير والقوافي ويطلق لها نهراً من الحب واللغة.

-2-

واصل الشعراء في سورية في التسعينيات الالتفات إلى تقانات القصيدة التي استخدمها الرواد من قبل، وأهمها الالتفات إلى التراث لاستلهامه والتعبير بوساطته عن التجارب المعاصرة، فمن الالتفات إلى الأسطورة الإغريقية قصيدة "مكاشفات"(42) التي استلهم فيها الشاعر فايز خضّور أسطورة أنتيغون مع أوديب الوالد الشقيق، والحبيب الجميل الأعمى البصير، ويعبّر خضّور عن اللحظة الراهنة بالحميمية الخالصة بين أنتيغون وأوديب حين خرجا من طيبة يذرعان الطرقات بحثاً عن الحياة والحقيقة، فيصف الشاعر على لسان أنتيغون،

في الستارة الأولى، ذلك البطل الأسطوري الذي أقدم على ما أقدم عليه بملء إرادته:

لم يكن نادماً.. يوم أطفأ عينيهِ-

لكنّه فادحُ الحزنِ

لحظةَ لامَسْتُهُ أَنَّ،

وارتجَّ في رئتيه الصَّدَى،

نافثاً بُحَّةً حشرجَتْ جوقةَ الريحِ،

ثمَّ توكّأني ذاهلاً،

واستوينا اعوجاجَ السبيلْ،..

تمتمتْ كفُّهُ:

"شدَّني يا دليلَ الزمانِ الجليلْ..

شُدَّني يا جميلْ.."(43)

ويعود نزار بريك هنيدي إلى العهد العتيق في قصيدته "الوصايا العشر"(44)، ليصوغ منها عشر وصايا لا يقدّمها للبشرية، وإنّما يتوجه بها إلى ذاته، فالمتكلم في النص الديني هو الله، والمخاطب البشرية، والمتكلّم والمخاطب في النص الشعري الشاعر أو الإنسان المعاصر، فيقول الشاعر:

▪ استلهم الشاعر شوقي بغدادي تجربة امرئ القيس استلهاماً موازياً.

قالَ لي/ حين أوقفني عند منعطفِ الحلمِ

لا ترمِ نفسَكَ في اليمِّ/ لا تأمنِ الموجَ والريحَ

لا تبتهجْ لبياضِ النوارسِ/ لا تغتسلْ في الينابيعِ

لا تنتظرْ غيمةً/ لا تثقْ بالجبالِ

ولا تتفاعلْ بشمسٍ ولا قمرٍ

لا تسرْ خلفَ قافلةٍ/ لا تصدِّقْ كلامَ العنادلِ

لا تقرأ الصحفَ الزاهيهْ

كلُّ ما حولَكَ الآنَ مصطنَعٌ/ كي يجرَّكَ نحو طريقٍ وحيدٍ

تقودُكَ فيه خُطاكَ/ إلى الهاويهْ(45)

ويعود ثائر زين الدين أيضاً إلى العهد العتيق في عدّة أناشيد تجمعها قصيدته "أناشيد السفر المنسي"، ليستلهم عدّة شخصيات وأحداث من الكتاب المقدس، يوزعها على أحد عشر ونشيداً "الأفعى- عيسو- الخروج من سدوم- زوجة لوط- الأعوام السبعة العجاف- إغواء يوسف-موسى- شمشون ودليلة-مهر ميكال- الهواجس الأخيرة للملك داود- أوريّا الحثي".(46)

ويستلهم الشاعر شوقي بغدادي تجربة امرئ القيس في رحلته إلى القسطنطينية في قصيدته "الوقوف إلى الأطلال"، وهو يستلهم تجربة امرئ القيس استلهاماً موازياً، ومنها قوله:

قفا نبكِ..

لا.. لا لستُ أبكي

وإنما أحاولُ ملكاً أو أموت

فأفتدي بأضعفِ إيمانٍ

أمانةَ أجدادي (47)

ولا يبقى أمام امرئ القيس أو الشاعر إلاَّ القصيدة مجالاً للصراع والحرب والتغيير، وكأنّ المثقف هو آخر من يسلّم أسلحته أو يستسلم، فيقول شوقي بغدادي في نهاية قصيدته:

قفا واسخرا

لم يبقَ إلاَّ قصيدةٌ تمدُّ ذراعيها

وتصرخُ وحدَها

تحاول ملكاً ضاع/ ثم تحاولُ

وليس سوى البحرِ الطويلِ/ ومركبٍ وحيدٍ

على البحرِ الطويلِ يُقاتلُ(48)

■ *المثقف آخر من يسلّم أسلحته أو يستسلم.*

ونتوقف أخيراً في هذه التقانة عند قصيدة "بين المتنبي وضميره" لثائر زين الدين، وهو يستعرض فيها تجربة المتنبي مع طموحاته في الملك والسيادة، وهي قصيدة من مقطع واحد، يحاول الشاعر من خلالها أن يتقنّع بوجه المتنبي للانسحاب من مملكة الحياة إلى مملكة الشعر، وأسجّل الملاحظتين التاليتين على هذه القصيدة:

الملاحظة الأولى أن النص أقرب إلى المتنبي وعصره من الشاعر وعصره، ويمكن أن نسوق في هذه الملاحظة ما يلي:

-ما يخصّ المتنبي وعصره (وهذا يهيمن على بنية النص):

-البحث طوال عمره عن أوهام الإمارة والسيادة والملك.

-قيام المتنبي ورحلاته المستمرة في البحث عن تحقيق طموحاته.

-الإشارة إلى كافور وخشيته من إمارة المتنبي في قوله:

من ذا يبيعُ إمارةً بالشعرِ؟!

من يُهديكَ أسيافاً، لتُشْهِرَها عليهْ؟(49)

-الإشارة إلى أنَّ السلطة أقوى من الشعر والشعراء في قوله:

هوناً إذاً يا سيِّدَ الشعراءْ

هذي بلادٌ لم تُمَلِّكْ شاعراً من قَبْلُ

لم تُلْقِ على العلماءِ أثوابَ الوزارةْ.

هذي بلادٌ قد ترى في الشعرِ أجملَ ما لديها؛

ثمَّ تصلبُ شاعراً إن قال للسلطانِ:

"لي رَبٌّ سواكْ"(50)

-ما يخصّ المتنبي وعصره والشاعر المعاصر وعصره (وهذا قليل في النص بالقياس إلى ما سبق):

-الإشارة إلى أنَّ الغزاة على الأبواب.

-التجزئة والتقسيم

-الملوك الأذلاء.

الملاحظة الثانية أنَّ العنوان من الواعية، وهو عنوان تفسيري أكثر مما هو شعري، ويشير إلى مجريات مع المتنبي أكثر مما يوحي ويومئ، وأقترح تغييره إلى عنوان مثل "في مملكة الشعر" أو "الشعر" أو "المتنبي في مملكة الشعر"... الخ.

من تقانات التسعينيات التعبير من خلال الشخصية الدرامية والسرد القصصي.

ومن التقانات المستخدمة في هذا العقد التعبير من خلال الشخصية الدرامية والسرد القصصي، ومن ذلك القصيدة -الكتاب "عبد الله والعالم" للشاعر خالد محيي الدين البرادعي، فهي عمل طويل يتناول سيرة شخصية لمواطن يُدعى عبد الله، والاسم -كما هو واضح- دال على إنسان صالح من عبيد الله، وهو ذو حسّ وطني وقومي واجتماعي، ومع ذلك فهو يعاني في هذه البقعة من العالم الخوف والهلع دونما سبب، ويفقد ذاكرته، ويواجه القتلة في كل مكان، ويحاول هؤلاء القتلة أن ينتزعوا من قلب عبد الله كلّ حبّ وإجلال للوطن والقومية، ويدخل عبد الله السجن دون ذنب، ويشيخ فيه، ثم يخرج منه، فيواجهه حرّاس السلطان بالموت شنقاً على سور المدينة، وعبد الله رمز لكلّ مواطن شريف، ومن المقطع الأخير "عبد الله يدخل السجن ويشيخ فيه" هذه النهاية:

ظلَّ عبدُ الله يضحكْ
صرخَ السلطانُ:لا
ليكن عبديَ عبدُ اللهِ هذا
راقداً لا ضحكةً
لا حركَهْ
شاهدَ الحرَّاسُ عبدَ الله
مشنوقاً على السُّورِ صباحاً
وبكاءُ الريحِ
يَخفِي ضَحِكَهْ(51)

وقدّم الشاعر عبد الكريم الناعم محاولة في كتابة السيرة الذاتية شعراً في عمله "من ذاكرة النهر" وقد تتبّع الشاعر، من خلال الذاكرة، التاريخ عاماً فعاماً، ليعبّر عن تجربة ذاتية-اجتماعية، فأرّخ لحياته وحياة مجتمعه العربي السوري منذ بدايات الخمسينيات حين هيمن الفساد والجوع والطغيان، لكنَّ انتصارات حزب البعث العربي الاشتراكي المتتالية جعلته وأبناء جيله يعيشون الأمل والتفاؤل، ثم كانت الوحدة في عام 1958، وبدأت بعدها مرحلة التراجع والإحباط مع الانفصال 1961م:

وذاتَ ظُلْمةٍ تحوَّلتْ تلاوةُ القرآنْ
إلى بلاغٍ صاعقٍ، وسُلَّ من سجّادةِ الصلاةِ سيفُ حاقدٍ، عيناهُ جمرتانْ
وباسمِ سيِّدِ التجارة/ الرِّبى، وصحبِهِ والآلْ
كان الانفصالْ(52)

ثم يؤرخ للنكسة وحرب تشرين، ليلتفت الشاعر بعد ذلك إلى نفسه وأسرته، فعليه أن يحافظ على أسرته بعيداً عن الفساد، ولكن الموت كان له بالمرصاد، ليتوجّه في نهاية هذا العمل الطويل إلى الله تعالى أن تكون الخاتمة لطيفة في دعاء المتقرِّب إلى خالق الكون والعباد.

ومن تقانات هذه الفترة السخرية والمفارقة على استحياء، ومنها مقطع للشاعر كمال جمال بك، يسخر فيه من الشعر المعاصر ومن خرافات الواقع الذي نعيش فيه، وفيه إشارة إلى حدث جرى في حوض الفرات "التيس الحلوب":

آخرُ الأشعارِ تدبيكٌ وتهبيشٌ

وتطبيشٌ، وديكٌ مكربُ

آخرُ الأحلامِ يا ميسونُ،

أن أملك تيساً يُحْلَبُ(53)

▪ *توجه الشاعر عبد الكريم الناعم إلى الله أن تكون الخاتمة لطيفة في دعاء المتقرّب إلى خالق الكون والعباد.*

والتكرار تقانة أخرى من تقانات الشعر المعاصر، ويكون التكرار أحياناً عاملاً لدفع الحركة الإيقاعية إلى نهايتها، كما في هذا المقطع:

حَمَلٌ أبيضْ

زهرٌ أبيضْ

هرٌّ أبيضْ

نهدٌ أبيضْ

يطغى اللونُ الأبيضْ(54)

واستخدم الشاعر محمد عمران في مرحلته الأخيرة تقانة الصلاة في غير مكان، فهو يقدّم –مثلاً– "نشيد البنفسج"(55) لامرأة فاعلة في غيابها، وهي قادرة على تحويل الأشياء، فهي أنثى ملهمة، معطاءة في كلِّ صفحة من صفحات حياتها، وقد حاول فيها استلهام تقانة صلاة السلام المريمي في خطابه لهذه المرأة:

السَّلامُ على اسمِكِ/ تأتينَ خضراءَ

تفتحينَ لقلبي منابتَ أعشابهِ،

ولصوتي زنابقَهُ العالياتْ

وتأتينَ زرقاءَ،

من أنبأ اللونَ أنّي أُحبُّكِ،

فاحتشد الأزرقُ الملكيُّ،

على مدخلِ الحلمِ،/ وازرقت الصلواتْ

وتأتينَ بيضاءَ../ قال المغنّي:

السلامُ على اسمِكِ/ في كلِّ لونٍ،

وقالَ: السَّلامُ على اسمكِ،

في كلِّ أسمائِكِ الآتياتْ(56)

وينذر الشاعر محمد نصر الدين سيفو النذور، ويقدِّم صلوات التغيير لإله المطر والعواصف آداد:

رُحْمَاكَ يا آدادْ

يا ربَّ العواصفِ والمطرْ

رحماكَ قد كُنَّا تماثيلاً مُشَتَّتَةً/ يُغَلِّفُها الضَّجَرْ.

تُهنا بحانوتِ السياسةِ/ لاهثينَ نراقبُ المجهولَ

لم نُعْلِنْ تحالفَنا لروضِ العقل/ كنَّا ننتظرْ!

(رعدٌ وبرقٌ بحَّ صدرُ الأرضِ،/ والليلُ انتشرْ).

-آدادُ يا آدادُ سامحنا،/ وخُذْ عهدَ التقيَّةِ والرَّعَاعْ.

سنكونُ متراساً بوجهِ الزِّيفِ،/ ولْيَفْنَ الخَطَرْ.

وفجاءةً تتبرعمُ الأزهارُ/ حينَ النورُ يَعْبُرُ حاسماً

فالليلُ ظلْمَتُهُ انقضتْ/ والحقُّ أشهرَ سَيْفَهُ ضوءاً جديداً

في قوانين البشرْ.!(57)

■ *من تقانات قصيدة هذا العقد استخدام الغناء الشعبي للدلالة على حالة معاصرة.*

تتداخل ثلاثة أصوات شعرية معروفة في هذا المقطع: صوت السياب في قصيدته "أنشودة المطر" التي استوحى سيفو دلالاتها هنا، وصوت خليل حاوي في تقانة الصلاة التي يقدّمها للإله تموز في "بعد الجليد" من قصيدته "نهر الرماد"، وصوت الشاعر فايز خضور في عمله "آداد".

ومن التقانات أيضاً استخدام الغناء الشعبي للدلالة على حالة معاصرة، وهذا ما فعله عبد الكريم الناعم في عمله "من ذاكرة النهر"، فقد استخدم لوناً من الغناء الفراتي البدوي، فأمونة ذات الجسد البري المتفتح حيوية وطراوة وليونة تُساق بالعادات والتقاليد إلى زواج لا ترغب فيه، فتكون الضحية، وهي على قيد الحياة، فينفرد مع عينيها، وتصرخ ملء توحدها:

"جَـــوَّزُونـي غَصِـــبْ يـــا يُمَّـــا لا عِشْـــــــــــــــــــكْ ولا رَادَهْ

فراشــــــــي عقــــــاربْ صِـــــفرْ عريـــــــــــدْ الوســــــــــادَهْ"(58)

جاء هذا الغناء شاهداً على حالة لتعميقها، لكنّه ظلّ إلى حدٍّ ما زخرفة، وظلّ لغةً وأسلوباً، فهو من الغناء الشعبي، ولغته من لهجات عامة أهل الفرات، وهو ليس من أسلوب القصيدة، وإن كان من سياقها (CONTEXTE).

ونعثر على الثقافة متجليّة في قصائد هذه المرحلة، فالشاعر في نهاية القرن مثقّف بالضرورة، والتناص أهمّ تجلّيات هذه الثقافة، ومن الصور التي نقدّمها هنا مقطع يفتتح به حسين حموي قصيدته "حجر يمتشق العاصفة، وهي في ثورة الحجارة في فلسطين المحتلة:

وزلزلت الأرضُ زلزالها

وأخرجت الأرض أثقالها

وأحرقت الشمس أغلالها

وأطلقت القدس أطفالها

وقال المحدّث عن أمة: ما لها

وحدّث ما لم تحدثْك عن حالها!(59)

هذه الأبيات متداخلة تناصياً إلى حدٍّ التشابه أحياناً مع قوله تعالى: "إذا زُلزلتِ الأرضُ زلزالها، وأخرجتِ الأرضُ أثقالها، وقال الإنسانُ ما لها، يومئذٍ تحدِّثُ أخبارها، بأنَّ ربَّكَ أوحى لها"(60).

وما زال التصوف بأساليبه وموضوعاته ومعانيه ولغته يحظى باهتمام الشعراء في سورية، بل هو في ازدياد واتساع، حتى إنَّ بعض الشعراء الذين بدؤوا في مدرسة الواقعية الاشتراكية نراهم يتخرّجون بعد ذلك في مدرسة التصوف، والتصوف فرق وشيع ومذاهب واتجاهات، لكنّ النفري لقي، بعد أن سار إليه أدونيس، اهتمامات واسعة في الشعر العربي في سورية، ففي مجموعة "فضاء الجماعة" لمصطفى خضر عناوين تشير إلى مواقف النفري، ومنها "فضاء لغزال الهواء" و "موقف النشوة"، و "موقف الجسد" و "موقف الفرح"، وسواها، ويهيمن على أسلوبه ومفرداته هذا الاتجاه، وهو يحاول معالجة اللغة صوفياً، ومن ذلك –مثلاً– هذا المقطع القصير من فاتحة قصيدته "مجنون الأرض مجنون الحياة":

الشاعر في نهاية القرن مثقف بالضرورة والتناص أهم تجليات هذه الثقافة.

باسمِ الترابِ، إجابتي افتتحت فضاءً للقصيدةْ!

فاقرأ إذاً، باسم الأصولْ

الشمسُ فيها لم تزل تجلو رقيماً من حجرْ

وتحلُّ في لغةٍ تصلّي للنخيلِ وللقمرْ

لغةٌ تباركنا، تزكّينا، تطمئنُ في الشهادة والحلولْ..(61)

وواصلت ظاهرة القصيدة –الكتاب انتشارها في التسعينيات، فاتجهت القصيدة إلى العمل الطويل الواحد الدرامي، ومنها "قداس الهلاك" لفايز خضور، وهي قصيدة واحدة ذات 45 مقطعاً أنجزت في عام 1994، وقصيدة "عبد الله والعالم" للبرادعي، و "من ذاكرة النهر" لعبد الكريم الناعم، وقصيدة "مارد الزنبق أغفى"(62) لويس الرزق، وهي قصيدة طويلة نظمها مزاوجة بين الشعر العمودي وشعر التفعيلة، وهي ذات ستة وعشرين نشيداً من الشعر العمودي، يفتتح كلاً منها بافتتاحية من شعر التفعيلة، ويُعيد علينا الشاعر في النشيد (24) صورة الأم الثكلى، وهي تودّع ابنها الشاب الطبيب إلى مثواه الأخير برقصة شبه وثنية الإحساس، ربما كان ذلك محاولة منها لإعادته إلى الحياة، أو إعادة الحياة إليه، أو لتلده برقصتها الوثنية مرّة أخرى:

صارتِ القريةُ أُمّاً

فحنانُ الأمِّ أدرى بالمواجعْ

مشتِ الغابةُ في ريحِ الجنونْ

وعريسٌ مغمضُ العينينِ

معصوبُ الجبينْ

نائمٌ في حضنِ مِذْوَدْ

وعروسٌ من بني الأصفرِ

ريداءُ تجوسْ
تملأُ الأقداحَ من قَطْرِ الجُفُونْ
ذاكَ رقصٌ وثنيُّ البَذْخِ يا أمَّ العريسْ
كلَّ شيءٍ يتجدَّدْ
ربّما كان فتىً والآنَ يُولَدْ(63)

وظلّ للقصيدة الومضة أو اللقطة أو البرقية صفحات من الشعر في هذه الفترة، ومنها قصيدة بعنوان "لمعة" لعبد الكريم الناعم:

وظلّ للقصيدة الومضة أو اللقطة أو البرقيةصفحات من الشعر في هذه الفترة.

أنَّ لمّا اخترقَ النصلُ شِغَافَ الرئةِ الأولى، وأدْمَتْهُ السطورْ
قالتِ الحكمةُ في أقصى مداراتِ رؤاهُ:
"يذهبُ النهرُ بعيداً/ وهو يجتازُ الصخورْ"
كتَمَ الأنَّةَ حتى لا يُراعَ الماءُ في المجرى،
فطارتْ في فضاءِ الروح أسرابٌ
وحنَّتْ لمعانيهِ الطيورْ(64)

ومنها بطاقة "فاتحة" لنزار بريك هنيدي:

وكلّما تبدَّدتْ سحابَهْ
وفاضَ نهرُ الروحِ/ بالكآبَهْ
أخرج من قوقعتي/ مستمطراً
وشاهراً/ مناجلَ الكتابَهْ(65)

ومن ذلك هذه القصيدة البرقية:

الزواج نهرُ/ الحبُّ طوفان(66)

ومنها أيضاً:

ظلامٌ كثير/ امرأة واحدة(67)

ويُلاحظ أحياناً بعض التداخل بين تفعيلتين متقاربتين، كالتداخل بين تفعيلتي "فاعلن" و "فعولن" في قول راتب سكر:

فارسٌ من حنانْ
كالشّعاع على فراش المياه
راقصٌ يكسر الخطوات على هواه
فرحٌ بالصباح الجديد
والمقالع تعرفه/ من شقوق يديهْ
من رنين الحديدْ(68)

وفي قول مفيد خنسة:

ولقد أتيتُ كواكبي مستبصراً لغةَ الجرادِ

ولقد عرفتُ بأنني السكونْ

تلك خطيئتي،

ومضيتُ أونعُ في (الجهادِ)(69)

ولا بدَّ من الإشارة إلى أنَّ أسلوب الخطابة والمباشرة وحدّة الصوت ظلّ عالقاً بشعر هذه الفترة، ومنه قول سليمان السلمان:

■ ظلّ أسلوب الخطابة والمباشرة عالقاً بشعر هذه الفترة.

أتوضَّأُ بالدمِ

أفتتحُ صلاةَ الجوع..

لأنَّ الجوعَ الكافر

مفتاح لأزيز رصاص

حين يصيرُ علاماتٍ في درب الثورة

أعرفُهُ حَبَّاتٍ من عرقٍ، يتماوج في بحر الهمِّ كذكرى(70)

ومنه أيضاً قول أكرم جميل قنبس:

أشرقي يا أرضَ كنعانَ/ فإنّ الشمسَ منكِ اليومَ تُشْرِقْ

إنَّ فيكِ اليومَ أبطالاً/ تحدّوا كلَّ بهلولٍ وبيرَقْ(71)

وتظلّ ظاهرة تسمية المجموعة الشعرية باسم إحدى قصائدها تستدعي الاستهجان في الشعر السوري، لما فيها من تدخّل من الشاعر بتمييز أو فرض إحدى قصائده على القارئ، دون أن يقدّم سبباً وجيهاً لذلك، ومنه "نشيد البنفسج" لمحمد عمران، و "على جبين الصبح" لسليمان السلمان، و"أعيش كما تشتهون. أموت كما أشتهي" لوليد مشوح، و "لدم كهذا" لفادية غيبور، و "وردة للأميرة النائمة" لدرغام سفان، وسواها.

-3-

وبعد، فقد وصلنا إلى القواسم المشتركة لشعر التفعيلة في التسعينيات في سورية وبعض الملاحظات التي لا بدّ من الإشارة إليها ولو سريعاً.

أما القواسم المشتركة فهي:

- على صعيد المضمون متابعةُ فضاءات القصيدة الرومانسية المتسربلة بالصوفية والتوق إلى عالم الأنثى المثال والطبيعة البكر والعالم اللاّمحدود واللاَّزمني، والتراوح والتناوب بين الموضوعات الخاصة والعامة، ومنها التجارب الوطنية والقومية، ولذلك امتزجت صورة الأنثى المثال بصورة الأرض والوطن وماضي الأمة، وإجماع شعراء التفعيلة على أنَّ الأمة تمرّ اليوم بمرحلة موات حقيقي، ولذلك وصفوا عالمنا الراهن وما أصابه من تلوّث وفساد وخراب في الواقع والضمائر، وأدانوا هذا العالم في محاولة منهم لتغييره، وسلاحهم القصيدة في مواجهة هذا العالم المظلم.

ولا بدَّ من الإشارة هنا إلى أن العودة إلى الرومانسية لا تقتصر على شعراء التسعينيات، إنّما تشمل كثيراً

من شعر الثمانينيات وبعض شعر السبعينيات، فالشاعر محمد عمران –مثلاً– أنتج، قبل هذه الفترة، "أنا الذي رأيت" و "الملاجة"، وقصائده الأولى، وكانت إلى حدّ ما درامية وذات هموم قومية واجتماعية، لكنّه عاد في الثمانينيات والتسعينيات إلى الرومانسية الجديدة المشبعة بالتصوف، فأنتج "قصيدة الطين" و "نشيد البنفسج" و "كتاب المائدة".

أما الشعراء الشبان فقد فرضت عليهم تحوّلات العقدين الأخيرين اتجاهاً واحداً إلى حدّ ما هو العودة إلى الرومانسية الجديدة، فهل التحولات اليوم هي التي تفرض على الشاعر نوعية القصيدة ومضمونها؟

كان المدّ القومي طاغياً في الستينيات، وكان عصر الجماعة، ولذلك انخفض مستوى الذاتية في إيقاعية الشعر السوري، لكنه ارتفع إلى حدٍّ طاغٍ في الثمانينيات والتسعينيات، وانحسر المدّ القومي، فارتفعت نغمة الحزن والغنائية، وتضخّمت الذاتية، بحيث غدت مركزاً للحق والخير والجمال، وبات العالم خالياً منها وفاسداً، ولا يحاصر الفساد الشاعر في وطنه فحسب، وإنما صار يحاصره في منزله الصغير، وأخذ هذا الفساد يتقدّم بخطاه السريعة، ومع ذلك فإنّ هذه الرومانسية جديدة لاختلافها على الأقلّ تقانة وتكثيفاً عن رومانسية الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين.

■ ***امتزجت صورة الأنثى المثال بصورة الأرض والوطن وماضي الأمة.***

- على صعيد الشكل والبنية متابعة للغنائية الشفافة والمباشرة، وهيمنة ضمير مفرد المتكلّم (أنا)، وقد تتسلّل الخطابية إلى بنية بعض القصائد، ومتابعة شعر الستينيات والسبعينيات والثمانينيات في سورية والوطن العربي، واتصال قصيدة التفعيلة بالجذر التراثي للعروض الخليلي، فالتفعيلة هي الأساس الذي بنى عليه الخليل بحوره، إضافة إلى استخدام تقانات جديدة، كالحوار الدرامي والمونولونج والرسائل، واستلهام التراث بأنواعه واختلافاته، ومع ذلك فإن شيئاً غير قليل من الوعظ والخطابة والرتوب قد تسلّل إلى بنية قصيدة التفعيلة في التسعينيات.

أما الملاحظات فأهمها:

1- فوضى العناوين: إنَّ للعنوان استراتيجية في هذا العصر، فهو ينبغي أن يتطابق مع ما تحته من إنتاج (نص–متن... الخ)، العنوان هامّ في الرواية والمسرحية والقصيدة والنقد والأدب، لكن ما يجري في شعرنا غير ذلك، فالمجموعة الشعرية كشكول من القصائد والموضوعات المتضاربة أحياناً، ثم تأتي التسمية بلا استراتيجية... لنأخذ مثلاً على ذلك مجموعة "سنابل الرماد"، وهي لشاعر يعدُ بمستقبل جيد، فهل هذا العنوان يتضمّن كلَّ ما يحتويه الغلاف دون تناقض يا ترى، أو أن التسمية حرّة بعيدة عن مجموعة القصائد المنتجة والمقدمة للقارئ؟

ثمّ إنّ هذا العنوان يذكّرك مباشرة بـ "نهر الرماد" لخليل حاوي، وهو عنوان من أهمّ عناوين الشعر الحديث دلالة وانطباقاً على ما تحته.. أناشيد أو فصول تتضمّن الحياة في "نهر الرماد"، ثمّ يحاول الشاعر الخروج من هذا النهر بأمته في النشيد الأخير "الجسر" من هذا المستنقع أو نهر الرماد.. فهل العناوين في شعر التسعينيات دقيقة إلى هذا الحدّ أو أنها تراجعت عن ذلك؟

2- لا تحمل المجموعة الواحدة مناخاً واحداً أو رؤية واحدة، وقد يجد القارئ تضارباً في الاتجاهات والتجارب والرؤى ضمن المجموعة الواحدة، فتجد الحبّ الأعظم في قصيدة "تحول المعرفة" والحبّ لكل امرأة في "ثمرات في المهد" في مجموعة واحدة(72) فكيف يكون الشاعر مجنون ليلى، ثمّ يصحو في اللحظة نفسها والمجموعة نفسها، فإذا هو دون جوان زمانه وعصره؟

ولا يقتصر هذا التضارب على الموضوع، لكننا نجده أيضاً في المناخات النفسية، فمّرة ترى الشاعر متفائلاً بغدٍ مشرق وانتصار الحقّ على قوى الظلم والفساد:

رأيتُ كرسيّاً.. ورأساً دونَ جسْمْ

شيئاً فشيئاً يغرقان في بحيرة من الدماءْ

رأيتُ آلافَ الكلابِ الهرمهْ

مبقورة البطونْ

مفقوءة العيونْ

وجانباً.. رأيتُ تاجاً من وَرَقْ

قد احترق..

قد احترقْ(73)

■ *قد يكون الشاعر مجنون ليلى ثم يصحو في اللحظة نفسها فإذا هو دونجوان زمانه وعصره.*

وترى الشاعر نفسه في المجموعة نفسها مرةً أخرى يرى غير ما رآه، فهو يكفر بالقصيدة وقدرتها على التغيير في عصر الفساد، ويسدّ إزاء ناظريك النوافذ كلّها، فإذا العصر كومة فساد وتلوّث وخرائب، يجد القارئ ذلك في قصائده "الشاهدة" و "بم تحلم هذا المساء؟" و "أصدقائي الشعراء"، ومن القصيدة الأخيرة قوله:

أصدقائي الشعراءْ/ أصدقائي.. الطيبين الساذجين..!!

شرّدتْنا الكلماتُ الهَرِمَهْ

حمّلتْنا عارَها/ وعلى كلِّ سبايا الحزنِ والجوعِ وأربابِ الهوى

جعلتنا أوصياءْ

أرضعتْنا لَبَنَ الحلمِ.. وأوهامَ الأساطيرِ

فَطَارَدْنا سَنَى الأقمارِ/ حاربْنا طواحينَ الهواءْ

وبَقينا في العراءْ

آهِ.. لو ننهضُ من غيبوبة الشعر/ فإنَّ الحرفَ لا يحملُ خبزاً.. أو دواءْ..!!

أصدقائي الشعراءْ.. أصدقائي الطيبين الساذَجين!

عصرُنا الكافرُ

لا يقبلُ نسلَ الأنبياءْ..! (74)

3- إن عنْونةَ المجموعة الشعرية بعنوان إحدى قصائدها أمر يدعو إلى الاستهجان في عصر القارئ، وهذا يعني أنَّ النّاصّ (الشاعر) يفوّض لهذا النص سلطة على النصوص الأخرى في المجموعة، وهو نصّ يحمل إرادة الشاعر وبركاته.. وهو وصيّ على النصوص اليتيمة التي ركنها الشاعر في الزاوية، وقد تكون أفضل حالاً وأكثر معافاة مما انتقى، وليس ذلك وحسب، وإنما يفرض الناصّ نصّه على القارئ، فتكون سلطته مزدوجة، على النصوص وعلى القراء، وبذلك يجعل النّاص نصّه المختار مركز القراءة، وهذا يعني أن هذا النّص يُلقي بظلاله على بقية النصوص.

4- يدّعى بعض الشعراء بأننا في عصر الكتابة والقراءة، ومع ذلك فالشاعر لا يهتمّ إلاَّ بنوعية الورق، لا يهتمّ -مثلاً- بتوزيع المفردات، ولا بالمصاحبات النصية، ولا بالخطوط، ويهمل النبر البصري (مجموع الكلمات أو التراكيب أو الأسطر أو المقاطع التي يبرزها الشاعر، ككتابتها بأحرف سميكة أو مائلة)، وما زال المكتوب المقروء أهم من فضاء الورقة أو الصفحة.

5- الاهتمام بالكمية على حساب النوعية، فما زال الشاعر ينزع إلى الكمّ على حساب التجانس، ويقدّم أعمالاً في مجموعة، وينقل قارئه من مناخ إلى آخر.. مرّة تراه عاشقاً، وكأنه جميل أو المجنون العربي أو مجنون إلسا، وتقلب صفحة فإذا هو مدّاحة أو نواحة، متناسياً أن عهد الديوان القديم الذي كنّا نقرأ فيه كل شيء قد مضى زمنه، وأن قارئ اليوم صعب، وهو غير قارئ الأمس.. هو قارئ غير مثالي، ثم إننا اليوم في عصر الرواية التي اكتسحت الأجناس الأدبية في فترة وجيزة، أو نحن، على الأقل، في عصر القصيدة، الكتاب والعمل الواحد المتكامل. ثم كيف يسمح الشاعر لنفسه أن يجمع بين قصائده الطويلة جدّاً وقصائده القصيرة جداً في عمل واحد؟.

■ *عنونة المجموعة بعنوان إحدى قصائدها أمر يدعو إلى الاستهجان في عصر القارئ.*

6- ما زال ترتيب القصائد في كثير من المجموعات يخضع لزمن الإنجاز أكثر من خضوعه لاعتبارات أخرى تقتضيها بنية العمل الشعري الواحد.

7- الوقوع في التشابه والنمطية والتكرار، فكثير من مجموعات الشاعر الواحد تكرّر نفسها بسبب سيولة الكتابة عند بعضهم، وليعذرني القارئ وأصدقائي الشعراء من التسمية الموضوعية والجارحة.. الموضوعات تتكرّر، والرؤيا تغيب، ويعوّض الشاعر عن ذلك بفيض من الغناء الرومانسي الصوفي، أو إذا شئت: تلميع القصيدة القديمة، وليس ذلك وحسب، ولكنّ غياب الرؤيا أدّى إلى ضياع الحدود بين شاعر وآخر، فافتقدنا النبرة الخاصة التي اعتدنا عليها في شعر السياب ونزار وحاوي وأدونيس، فلم نعد نميّز بين هذه الركامية بين صوت وآخر، وكأنّ شاعرنا اليوم أخذ يُعيد ما كتبه سواه.. طريق واحدة نسير عليها.. قصيدة واحدة ومؤلفون كثر.. مئات الأسماء تتقلنا من

صحيفة يومية إلى مجلة إلى مجموعة في تسابق استهلاكي ليس بعيداً جدّاً عن تسابق أصحاب المال إلى المال، ولذلك وقعنا في التراكمية والنمذجة والتشابه والاختلاط، وهذا ما أفضى بنا إلى الضياع.

يحقّ لنا أن نتساءل أخيراً عن الخصائص التي تميز شعر التفعيلة في العقد الأخير من القرن العشرين في سورية، فالعودة إلى العقود السابقة تضع إزاء أعيننا مجموعة من الشعراء الشبان الذين اقتحموا الساحة الشعرية في التسعينيات، لكنّهم واجهوا تحوّلات شعرية خطيرة في حركة الشعر العربي المعاصر وفي مواجهة شعراء كبار، كنزار والسياب وحاوي وأدونيس، والبياتي، وكان معظم هؤلاء الشعراء يمتح من تجارب شعرية غربية، أتاحت لهم الظروف المختلفة أن يطلّعوا عليها بلغاتها الأصلية.. نظم الشعراء الكبار القصيدة الطويلة في سياق التعبير اللاّ مباشر الدرامي أو الملحمي، وضمن تقانات متقدّمة، كالأسطورة، والقناع، والمونولوج الدرامي، وسواه، في حين نجد عودة واضحة لدى شعرائنا الشباب إلى بنية الشعر الغنائي المباشر المتسربل بأثواب التصوف وبعض رواسب الرومانسية، وبخاصة في موضوعات الحبّ والعشق والثورة. وكأنَّ الشاعر أخذ ينفصل عن الحياة، فانكفأ إلى ذاته المهزومة يبحث عن موضوعات بديلة ضمن عالم عمّه الفساد والخراب، دون محاولة منه للخروج من هذا العالم الذي لم تغب شمسه في يوم من الأيام منذ بدء الخليقة عن الشعر.

■ **هوامش**

1- خنسة، مفيد- الدخان وسِفْر الينبوع- دون ذكر للمكان-ط2- 1998-ص24.
2- المصدر نفسه-ص26.
3- سيفو، محمد نصر الدين- لأنثى من الليلك- أرواد للطباعة والنشر- طرطوس- ط1-1998م- ص46.
4- مشوح، وليد -أعيش كما تشتهون أموت كما أشتهي- اتحاد الكتّاب العرب- دمشق- 1993م- ص71.
5- خنسة، مفيد- الدخان وسفر الينبوع- ص41.
6- طرح الشاعر مفيد خنسة تصوره عن مضمون قصيدته مبّيناً أنّ راكان شخص عادي يعرفه، وذلك في ندوة برنامج كاتب وموقف التي يديرها الأستاذ عبد الرحمن الحلبي، وذلك في مساء يوم الاثنين 1999/8/16م، متناسياً أن معظم الأبطال الأسطوريين هم في حقيقة الأمر أشخاص واقعيون، ومنهم، على الأرجح، جلجامش وآخيل وآغاممنون وسواهم، لكنّ الشعر هو الذي جعل من هؤلاء وأمثالهم آلهة أو أشباه آلهة، وليس ببعيد عنا شعر المتنبي، فهل نستطيع مثلاً، أن نستمدّ صورة سيف الدولة التاريخية من شعره؟ وإذا افترضنا ذلك مقبولاً، فكيف نفعل في صورة الإخشيدي في شعر هذا الشاعر، وهي مهما يقل فيها- على وجهي نقيض؟.. الشعر والحلم والكهانة والسحر والطبّ من مصدر واحد، وقد تتجمّع هذه الوظائف في شخصية الشاعر القديم.. الخ.
7- السلمان، سليمان-على جبين الصبح- دار الذاكرة- حمص- 1992م-ص53.
8- حموي-حسين- فاطمة وطيور الفجر المهاجرة-اتحاد الكتّاب العرب- دمشق- 1996م- ص26.
9- المصدر نفسه- ص32.
10- غيبور، فادية- لدم كهذا- أرواد للطباعة والنشر- طرطوس- ط1-1998م- ص67.
11- المصدر نفسه- ص ص10-11.
12- قنبس، أكرم جميل- صلاة على روح امرأة- دار المجد للطباعة- دمشق- 1992م- ص45.
13- المصدر نفسه- ص ص54-55.
14- بغدادي، شوقي- رؤيا يوحنا الدمشقي- دائرة الثقافة- منظمة التحرير الفلسطينية-دمشق- ط1- 1991م- ص21.
15- سيفو، محمد نصر الدين -لأنثى من الليلك- ص ص73-74.
16- بغدادي، شوقي-شيء يخصّ الروح- اتحاد الكتّاب العرب- دمشق- 1996م- ص ص8-9.
17- المصدر نفسه- ص ص38-39.
18- المصدر نفسه- ص47.
19- السلمان، سليمان، بركة السّنا- دار بترا للنشر والتوزيع- دمشق- ط1- 1999م- ص29.
20- المصدر نفسه- ص12.
21- عيد، ميخائيل -رماد الأحزان- اتحاد الكتاب العرب- دمشق- 1992م- ص15.
22- المصدر نفسه- ص43.
23- المصدر نفسه- ص49.
24- خضور، فايز -مصادفات- منشورات وزارة الثقافة- دمشق- 1999م-ص9.
25- المصدر نفسه- ص22.
26- خضور، فايز- قدّاس الهلاك- دار فكر للأبحاث والنشر- بيروت- ط1-1995م- ص14، وانظر الموسى، د. خليل- البطل الأسطوري في "قداس الهلاك"- المدى- العدد13- س4- 1996م- ص ص141-145.

27- خضور، فايز- مصادفات- ص ص 103-104.
28- خضور، فايز -قدّاس الهلاك- ص ص 39-40.
29- عبد المولى، علاء الدين -مدائح الجسد- دار الذاكرة- حمص- ط1- 1994م- ص12.
30- المصدر نفسه- ص31.
31- عبد المولى، علاء الدين -مراثي عائلة القلب- اتحاد الكتاب العرب- دمشق- 1990م- ص ص32-33.
32- علي، محمد وحيد -سماء من بجع- منشورات وزارة الثقافة- دمشق- 1996م -ص59.
33- الناعم، عبد الكريم -من سكر الطين- اتحاد الكتاب العرب- دمشق- 1995م- ص ص16-17 وانظر ص 24 و ص30.
34- عمران، محمد -كتاب المائدة- أرواد للطباعة والترجمة والنشر والتوزيع -طرطوس- ط1- 1995م – ص ص 146-147.
35- زين الدين -ثائر- من أناشيد السفر المنسي- منشورات وزارة الثقافة- 1998م- ص ص6-7.
36- سفّان، درغام، هودج الغبار- اتحاد الكتاب العرب- دمشق- 1992م- ص39.
37- السلمان، سليمان -على جبين الصبح- ص25.
38- بوحمّود، غانم -فاكهة الرماد- اتحاد الكتّاب العرب- دمشق- 1998م- ص ص11-12.
39- عبد المولى، علاء الدين -مدائح الجسد- ص16.
40- المصدر نفسه- ص14.
41- عمران، محمد -مديح من أهوى- منشورات وزارة الثقافة- دمشق- 1998م- ص ص 57-58.
42- للتوسع في هذه القصيدة: الموسى، د. خليل- قراءة في "مكاشفات" -الموقف الأدبي- س24- ع 277 أيار 1994م – ص ص 23-40، والموسى، د. خليل -قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر- اتحاد الكتاب العرب- دمشق- 2000م.
43- خضور، فايز -ستائر الأيام الرجيمة- دار فكر للأبحاث والنشر- بيروت -ط1- 1991م- ص13.
44- انظر الوصايا العشر في سفر الخروج 20/2- 17، وانظر لدراسة القصيدة: الموسى، د. خليل- التناص والأجناسية في النص الشعري -الموقف الأدبي- س26- ع 305- أيلول 1996- ص ص 81-90.
45- هنيدي، نزار بريك -غابة الصمت- منشورات وزارة الثقافة- دمشق- 1995م- ص ص 41-42.
وانظر لدراسة المجموعة: الموسى، د. خليل- قراءة في "غابة الصمت" الأسبوع الأدبي- ع515- تاريخ 6/6/1996م.
46- انظر: زين الدين -ثائر- من أناشيد السفر المنسي- ص ص 77- 114.
47- بغدادي، شوقي -رؤيا يوحنا الدمشقي- ص96.
48- المصدر نفسه- ص ص97-98.
49- زين الدين ثائر -من أناشيد السفر المنسي- ص3.
50- المصدر نفسه- ص ص4-5.
51- البرادعي، خالد محيي الدين -عبد الله والعالم- د. مكان للنشر- 1993م- ص ص 201-202.
52- الناعم، عبد الكريم -من ذاكرة النهر- دار ورد- دمشق- ط1- 1999م- ص117.
53- جمال بك، كمال -سنابل الرماد- اتحاد الكتاب العرب- دمشق- 1994م- ص13.
54- المالح، زاهد -مأدبة في الهواء الطلق- الأهالي للطباعة والنشر- دمشق- ط1- 1997م- ص63.
55- للتوسع في دراسة قصيدة "نشيد البنفسج": الموسى، د. خليل -فضاء اللغة- فضاء الكلام "نشيد البنفسج" في اللغة الشعرية -الموقف الأدبي- ع 295-296- س25- ت2 و ك1- 1995م (ص ص 107-127).

56- عمران، محمد -نشيد البنفسج- دار الذاكرة- حمص- ط1-1992م- ص37.
57- سيفو، محمد نصر الدين -لأنثى من الليلك- ص ص 89-90.
58- الناعم، عبد الكريم -من ذاكرة النهر- ص76. وانظر ص 70.
59- حموي، حسين -فاطمة وطيور الفجر المهاجرة- ص35.
60- سورة الزلزلة: 1-5.
61- خضر، مصطفى -فضاء للجماعة- اتحاد الكتّاب العرب- دمشق- 1993م- ص9.
62- للتوسع: الموسى، د. خليل -البطل الأسطوري في "مارد الزنبق أغفى" -الأسبوع الأدبي- ع 647- تاريخ: 1999/2/13م.
63- رزق، لويس -مارد الزنبق أغفى- دار المجد للطباعة- دمشق- 1997م- ص115.
64- الناعم، عبد الكريم -من سكر الطين- ص91.
65- هنيدي، نزار بريك -حرائق الندى- منشورات وزارة الثقافة- دمشق- 1994م- ص7.
66- جمال بك، كمال -سنابل الرماد- ص31.
67- المصدر نفسه- ص32.
68- سكر، راتب -أبي ينحت الحجر- اتحاد الكتاب العرب- دمشق- 1994م- ص50.
69- خنسة، مفيد -قصيدة القلم- منشورات وزارة الثقافة-دمشق- 1996م- ص16.
70- السلمان، سليمان -على جبين الصبح- ص 29.
71- قنبس، أكرم جميل- صلاة على روح امرأة- ص45.
72- انظر: جمال بك، كمال -سنابل الرماد- ص 27-28 و ص 31و 32.
73- سفان، درغام -وردة للأميرة النائمة- منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق- 1990- ص ص 77-78.
74- المصدر نفسه- ص ص45- 46.

صورة الفُرس في

كتاب "البخلاء" للجاحظ

د. ماجدة حمود

■ إن كل صورة لابد أن تنشأ عن وعي، مهما كان صغيراً، بالأنا مقابل الآخر...

المقدمة:

بدا الاهتمام في العقود الأخيرة بأحد فروع الأدب المقارن، وهو علم دراسة الصورة الأدبية (أو الصورولوجيا: (imagologie)، وقد شهد هذا العلم ازدهاراً ملحوظاً بسبب مناخ التعايش السلمي الذي

بدأ يظهر لدى أغلب الدول، وقد لوحظ أن الصور التي تقدمها الآداب القومية للشعوب الأخرى "تشكل مصدراً أساسياً من مصادر سوء التفاهم بين الأمم والدول والثقافات، سواء كان هذا إيجابياً أم سلبياً، ونعني بسوء الفهم السلبي ذلك النوع الناجم عن الصورة العدائية التي يقدمها أدب قومي ما عن شعب آخر أو شعوب أخرى..."(1).

إن كل صورة لابد أن تنشأ عن وعي، مهما كان صغيراً، بالأنا مقابل الآخر، وهي تعبير أدبي يشير إلى تباعد ذي دلالة بين نظامين ثقافيين ينتميان إلى مكانين مختلفين، وبذلك تكون الصورة (التي هي جزء من التاريخ بالمعنى الوقائعي والسياسي)، جزءاً من الخيال الاجتماعي، والفضاء الثقافي أو الأيديولوجي الذي تقع ضمنه، فيتضح لنا أن الهوية القومية تقف مقابل الآخر الذي قد يكون مناقضاً للأنا أو مكملاً لها، تبعاً للعلاقة التاريخية التي نشأت بينهما.

ومن المعروف أن الصورة لغة (تختلط فيها المشاعر بالأفكار) وهي ترجع إلى واقع ترسمه وتدل عليه، ولكن المشكلة كيف نظهر منطقية الصورة وليس كذبها، لذلك يعد علم دراسة الصورة جزءاً من تاريخ الأفكار والثقافات التي تنشأ في بلد واحد، أو عدة بلدان، وعن طريق الآخر نظفر بتفكير مختلف، يغني ثقافتنا..

كثيراً ما يكون التعبير عن الآخر نفياً له، إذ تدرس الصورة وفقاً لأفكار مسبقة، وتصبح تعبيراً عن الذات وعن العالم الذي يحيط بنا كما نراه وليس كما هو حقيقة بمعزل عن الأوهام التي تورث رؤية متعصبة، ولذلك تبدو صورة الآخر صورة للعلاقات التي نقيمها بين العالم (الفضاء الأجنبي)، وبيننا، فتبدو لغة الآخر لغة ثانية موازية للغة التي أتكلمها، قد تتعايش معها وتغنيها، من أجل إضافة شيء جديد، وقوله بشكل مختلف، وقد تنفيها لتعيش في عزلة ثقافية تؤسسها أفكار موهومة.

إذاً الصورة "فعل ثقافي لأنها صورة عن الآخر"، وما عدا ذلك فنحن حين نتكلم عن الصورة الثقافية، يجب أن تدرس كمادة، وممارسة أنتربولوجية، ولها مكانتها، ووظيفتها ضمن العالم الرمزي المسمى هنا (خيالياً) والذي لا ينفصل عن أي مؤسسة اجتماعية أو ثقافية، لأن المجتمع يرى نفسه، ويكتب عنها، ويفكر فيها، ويحلم بها"(2)، من خلال هذا العالم الرمزي.

ومما يسيء إلى الصورة ويبعدها عن الرمزية والتعدد الدلالي هو شيوع النمط فيها، عندئذٍ تختزل إلى رسالة واحدة وجوهرية، هي بالنتيجة صورة أولى وأخيرة للآخر، أي صورة جامدة، تصلح لكل زمان دون أن يطرأ عليها أي تغيير، وبذلك يطرح النمط الصورة الحقيقية، ليفسح المجال إلى الصورة المشوهة، التي تعتمد النظرة الثابتة، فتقسم العالم إلى ثنائيات جامدة في الثقافة (تفوق أو تخلف) والطبيعة (أي من الناحية الفيزيولوجية بشرة بيضاء أو سوداء مثلاً) تؤكد هذه الثنائيات دونية بعض الشعوب أو تفوقها، مما يؤسس لدراسات عنصرية تزيد الهوة بين الشعوب، وهذا نقيض ما تسعى إليه الدراسات الصورية الحديثة التي تهدف إلى خلق التواصل بين الشعوب مزيلة سوء الفهم والتعصب.

وعلى هذا الأساس تتحول الدراسة عن صورة الآخر، إلى دراسة حول الوعي التعبيري للأنا، بمعنى آخر تتحول إلى دراسة منفتحة على الآخر كانفتاحها على ذاتها، لاعتمادها التسامح أي النظرة الندية التي تعترف بالآخر، ولا تعد الأنا فوقه.

ومن غير المؤكد أن ما نعده اليوم بالفضاء الثقافي الموحد، الذي يراه البعض يكون فضاء متجانساً، لأننا لم نتخل عن أوهامنا المسبقة حول أنفسنا "وسواء تعلق الأمر بالأدب المحلي أم بالأدب الاستعماري،

■ إن الصو... هي لغة تختل... فيها المشاع... بالأفكار، وه... ترجع إلى وا... ترسمه وتد... عليه.

يجب الانتباه إلى المنظومة الموحدة (ثقافة المركز المهيمنة على الثقافات الأخرى المحيطة) تؤدي إلى إشكالية صورة الآخر، لأن هذه الإشكالية هي تفكير بصورة أساسية في (الانزياحات الاختلافية) فإنها تستطيع (ويجب) أن تأخذ مكانها ضمن المشاكل السياسية بمقدار ماهي جمالية"(3) لأن تقديم صورة مشوهة لأمة ما، عبر الأدب، يعني تردياً في العلاقات السياسية اليوم، وتوتراً في علاقات الأمس، وإن أي محاولة للتواصل تقوم بين أمتين لابد أن تبدأ بدراسة الصورة التي تكونت عنهما في أدب كل منهما، لإزالة الصورة المغلوطة وبناء الصورة الصحيحة.

وقد يلاحظ المرء إهمال الجانب الجمالي في الدراسات التي تهتم بصورة الآخر في الأدب يؤدي بها إلى أن تتحول إلى نوع من الدراسات الاجتماعية أو الفكرية أو النفسية، لذلك نحن بحاجة إلى دراسات مقارنة تستطيع أن تقيم توازناً بين الانفتاح الفكري على الآخر، والانفتاح الفني على النص الأدبي...

إن تحقيق مثل هذا الانفتاح على الآخر (الفرس) أي التوازن في الرؤية بين الناحية الفكرية والجمالية هما ما تطمح إليه هذه الدراسة، كماتطمح بتناولها نموذجاً من الماضي إلى تقديم فهم للحاضر يستند على أسس قويمة للعلاقات العربية الإيرانية..

نبذة عن حياة الجاحظ وعصره:

هو أبو عثمان عمرو بن بحر، قيل إنه من كنانة، وقبل هو كناني ولاء، وأن جده فزارة كان عبداً أسود يعمل جمّالاً لعمرو بن قلع الكناني، ومن المعروف أنه لقب بالجاحظ لجحوظ عينيه.

بدأ تعليمه في كتاتيب البصرة حيث كان يحفظ القرآن الكريم وشيئاً من الأشعار والنحو والفقه، ثم مضى إلى المساجد يستمع إلى حلقات العلماء الذين كانوا يحاضرون في كل فن وعلم، فأخذ يلتهم كل ما يسمعه هناك، كذلك كان يذهب إلى سوق المربد (التي كانت سوقاً تجارية وأدبية كبيرة أنذاك).

ورغم أنه كان فقيراً يبيع الخبز والسمك بسيحان (أحد نهيرات البصرة) إلا أنه كان نهماً في قراءة الكتب حتى إنه كان يكتري دكاكين الوراقين ويبيت فيها للنظر والقراءة، ولم يقع بيده كتاب قط إلا قرأه مهما كان موضوعه، ويقال إنه لم يكتف بقراءة كتاب في اليوم الواحد.

وعلى هذا الأساس لن نستغرب ثقافته المتنوعة، ومن المعروف أن البصرة، في عصره، كانت دار ترجمة، قبل نشوء بغداد وفيها ترجم ابن المقفع كليلة ودمنة وكتب الآداب الفارسية ومنطق أرسطو.

شغف بالاعتزال، فتتلمذ على يد أساتذة المعتزلة أمثال أبي الهذيل العلاف وإبراهيم النظام، الذي كان يمزج بقوة بين الاعتزال والفلسفة، مما دفع الجاحظ للتزود من منابعها الأصلية، وقد شكل أساتذته مثلاً أعلى له في الثقافة الموسوعية التي هي سمة من سمات العصر العباسي، فكان مستوعباً لجميع ثقافات عصره من فارسية وهندية وعربية وإسلامية.

إن تأمله في أفكار المعتزلة وخاصة آراء أستاذه النظام، أدت به أن يعتنق مجموعة من الآراء استطاع أن يكون بفضلها فرقة معتزلية دعيت باسمه (الجاحظية).

كان يكتب، في بداياته، باسم النابهين من الكتاب القدماء أمثال ابن المقفع أو الخليلّ أو العتابي أو سلم صاحب بيت الحكمة، لكن سرعان ما لفت نظر الخليفة المأمون، عن طريق أستاذه ثمامة بن أشرس، فتحول من البصرة إلى بغداد، وأصبح كاتباً رسمياً للدولة، ويقال بأن المأمون قلّده ديوان الرسائل، لكنه لم يبق فيه

... كثيراً ... يكون التعبير ... الآخر نفياً ... وتصبح ... صورة تعبيراً ... الذات وعن ... لم المحيط.

سوى ثلاثة أيام، عاد بعدها إلى صناعته في التأليف والكتابة الأدبية، مكتفياً، فيما يبدو، براتبه، فقد أصبح الكاتب الرسمي للدولة.

تعرّف في بغداد على البيئة الأدبية والعلمية في المساجد وحلقات الدرس والمناظرة، وحين تحولت الخلافة إلى (سامراء) في عهد المعتصم انتقل إليها الجاحظ.

بدت كتبه ثمرة للنضج العقلي الذي شاع في العصر العباسي، خاصة الجهود العقلية للمعتزلة، سواء من حيث وضوح المنطق أو من حيث قوة الاستدلال أو من حيث توليد المعاني.

وقد كان يهدي القواد والوزراء وكبار الكتاب بعض كتبه، فيهدونه بعض أموالهم، فقد أهدى الوزير ابن الزيات كتاب "الحيوان" وأهدى قاضي القضاة أبي داؤد كتابه "البيان والتبيين" أما الكاتب إبراهيم العباس الصولي فقد أهداه كتاب "الزرع والنخيل"، كذلك لاحظنا في مقدمة كتاب البخلاء أنه كتبه بناء على طلب أحد الأعيان ولم يذكر اسمه، لكنه ذكر إعجابه بالكتاب الذي كتبه الجاحظ "في تصنيف حيل لصوص النهار، وفي تفضيل حيل سرّاق الليل" فطلب منه أن يؤلف كتاباً في نوادر البخلاء..

كتاب البخلاء:

وجدنا في إحدى قصص "البخلاء" التي كان أحد أبطالها أنه كتبه بعد إصابته بالفالج، فقد دعاه أحد البخلاء (محفوظ النقاش) للمبيت عنده، بعد هطول المطر، بسبب قرب منزله من الجامع، فجاءه بطبق لبن وتمر، فلما مدّ يده الجاحظ قال له: "يا أبا عثمان إنه لبأ وغِلْظَهُ! وهو الليل وركوده! ثم ليلة مطر ورطوبة، وأنت رجل قد طعنت في السن، ولم تزل تشكو من الفالج طرفاً، ومازال الغليل يسرع إليك، وأنت في الأصل لست بصاحب عشاء".. (5).

يعدّ كتاب البخلاء أحد الكتب التراثية الهامة التي استطاعت أن تجسد لنا العصر العباسي بكل حيويته، فتنقل لنا الحياة الاجتماعية بكل تفاصيلها وتفاعلاتها، كما استطاعت أن تنقل لنا الحياة الثقافية بكل إشعاعاتها ورحابتها المدهشة إذ ظهر فيها امتزاج الثقافات بأجلى صورة.

يحس المرء مع سرد البخلاء أنه أمام "ممكنات جديدة كانت خفية في فهم التاريخ.... لأن النصوص لا توجد في فراغ مكتفية بعزلتها الرائعة عن السياقات الاجتماعية والتاريخية، وليس التراث نفسه بالنصب الفخم القائم فيما وراء الزمان والمكان، بل هو كما أكد بول ريكور، بناء سردي يتطلب عملية إعادة تأويل مفتوحة النهاية، وبالتالي فإن معاينة التراث نعني أيضاً معاينة الوعي، بمعنى التمييز النقدي بين التأويلات المتصارعة"(6).

إننا نرى في هذا الكتاب صورة مجتمع بدأ يعيش قيم حياة جديدة، ويرفض قيم البداوة التي ترى في صفة الكرم إحدى أهم مظاهر استمرارية الحياة في الصحراء، في حين بات الاقتصاد جزءاً حيوياً من حياة مدنية أكثر تعقيداً، إذ بات الإنسان يحسب للزمن ومصائبه حساباً، فهو يجسد لنا اضطراب القيم في ذلك العصر بين (بين الصحراء والحضر)، أي بين بداوة مرتحلة في تفاصيلها المعيشية، لكنها راسخة في قيمها في مدن حديثة، يعيش فيها الكثير من الهامشيين والطفيليين الذين يستغلون القيم البدوية، ليعيشوا عالة على موائد الناس، كما يجسد لنا اضطراب هذه القيم في أعماق النفس الإنسانية وصراعها بين الكرم والبخل.

أما أن تكون الأسباب التي دفعت الجاحظ لتأليف الكتاب أسباب شخصية تتعلق بسمات يمتلكها الجاحظ

■ الص
فعل ثقافي
أن يدرس ك
وممارسة
أنتروبوجية.

تجعله بخيلاً، كما يرى محققا الكتاب (أحمد العوامري وعلي الجارم) فالجاحظ "يسخر من البخلاء، ويرسل الضحكات عالياً من كثير من أعمالهم، وينسب إليهم كل ما يحط المروءة، لكنه في غضون ذلك يلقنهم الحجج على حسن الاتصاف بادخار المال، وأنه الحزم بعينه، والتدبير الذي هو عماد الحياة المتزنة الفاضلة، ثم هو ينسب الحديث هنا وهناك إلى هذا وذاك، فلا تستطيع أن تأخذ عليه كلمة، أو تتعرف ذات نفسه من عبارة يبوح بها قلمه، ولكننا نرى أنه كان بخيلاً لأن الولوع بالشيء يحبب إلى النفس التحدث عنه والإفاضة فيه، لأن من عُرْف الجاحظ، ومن أبرع صفاته أن يستر مايحب أحياناً بإعلان ما لا يحب أحياناً، رجح أن يكون بخيلاً"(7)، لأنه وصف ما يعايشه، هنا لابد أن نتساءل: هل كان الجاحظ لصاً لذلك ألف كتاباً في حيل اللصوص؟

إن مثل هذا القول ينفي المقدرة الإبداعية لدى الأديب، ويحول كتاب البخلاء إلى نوع من السيرة الذاتية للجاحظ وهذا مالا يمكن أن نوافق عليه، نظراً لما امتاز به الجاحظ من سعة الخيال، الأمر الذي يؤكد قدرته على الابتكار، ولا ننسى سعة الثقافة التي كانت إحدى سمات عصره، والتي مكنته من التعرف على وجهات نظر متعددة للموضوع الواحد وقد ساعده في كل ذلك امتلاكه أدوات الحوار المنطقي الذي هو جزء من شخصية المثقف المعتزلي، بالإضافة إلى أن الجاحظ كتب هذا الكتاب في أواخر عمره، بعد أن اكتملت تجربته الحياتية ونضجت ثقافته، وبعد أن استوعب تجارب الآخرين التي عايشها أو سمع عنها، حتى باتت جزءاً حيوياً من شخصيته الأدبية، التي تتبع النادرة أينما كانت، لتقدم عبرها المغزى والمتعة للمتلقي، لهذا قيل عن كتب الجاحظ أنها تمتع القلب والعقل معاً.

قبل أن نتحدث عن صورة الفرس في بخلاء الجاحظ، يحسن بنا أن نتعرف على مفهوم البخل لدى الجاحظ، ومن ثم نتعرف على سمات منهجه في تقديم صورة البخلاء بصورة عامة.

مفهوم البخل لدى الجاحظ ومنهجه في تصوير البخلاء:

لاشك أن مفهوم البخل لدى الجاحظ جزء من مفهوم عصره، فأي أديب هو ابن لبيئته ومفاهيمها، لكنه يمتاز عن غيره بقدرته الفنية على تقديم صورة أمينة لدقائق عصره.

نجد الجاحظ منذ فاتحة الكتاب (حين خاطب شخصاً واقعياً أو متخيلاً كان قد طلب منه تأليف كتاب في البخلاء ونوادرهم) يبين أنه سيختصر قصص البخلاء، ونوادرهم "كي يصير الكتاب أقصر والعار فيه أقل".

إذا البخل صفة منبوذة تجلب العار للإنسان، كما يجلب العار للكتاب الذي يتناول قصص البخلاء أيضاً، لكننا لاحظنا الجاحظ المعتزلي الذي يمتلك عقل باحث عالم يتناول مفهوم البخل برؤية علمية، فيرفض التعميم أي إطلاق صفة البخل على إي إنسان دون النظر إلى ظروفه المعيشية، فـ"أهل المازح (قرية قرب الرقة) لا يعرفون بالبخل،، ولكنهم أسوأ الناس حالاً فتقديرهم على قدر عيشهم، وإنما نحكي عن البخلاء الذين جمعوا بين البخل واليسر، وبين خصيب البلاد وعيش أهل الجدب، أما من يضيق على نفسه لأنه لا يعرف إلا الضيق، فليس سبيله سبيل القوم"(8).

إذا مفهوم البخل لدى الجاحظ مفهوم موضوعي، فهو يخص الأغنياء بالبخل دون الفقراء، ويخص سكان الأراضي الخصبة لا سكان الأراضي المجدبة، لأن الإنسان محكوم بعطاء البيئة التي يعيش فيها أو بخلها،

... من غير ... ؤكد أن ما ... ه اليوم ... ضاء الثقافي ... وحد يكون ... اء متجانساً. ... ا لم نتخلَ ... أوهامنا ... سبقة حول ... سنا..

لهذا لا عذر لبخيل يعيش في أرض معطاءة، في حين يجد العذر لإنسان يعيش في بيئة فقيرة.

وكذلك بدا لنا مفهوم البخل، في قصصه، أقرب إلى الواقعية، لا يحاول أن يأتي بقصص لا يمكن للعقل أن يقبلها، فإذا ذكر إحداها أشار إلى عدم منطقيتها (مثلاً حين تحدث عن بخيل يمسح خبزه بقطعة الجبن، فجاء ابنه ليضع قطعة الجبن بعيداً ويشير إليها باللقمة من بعيد، نجد الجاحظ يرفض هذه المبالغة ويعلق قائلاً: "لا يعجبني هذا... لأن الإفراط لا غاية له، وإنما نحكي ماكان في الناس، وما يجوز أن يكون فيهم مثله حجة أو طريقة، فأما مثل هذا الحرف (أي الإشارة إلى اللقمة)، فليس مما نذكره".(9).

إن الجاحظ، في كتاب البخلاء، يمتلك حس الكاتب الواقعي الذي لا يسعى إلى المبالغة والابتعاد عن المعقول من القصص، وإنما يقدم للمتلقي ماحدث فعلاً ومايمكن أن يحدث، فهو يلجأ إلى أساليب أخرى أكثر فنية لجذبه.

يلاحظ المتتبع لقصص بخلاء الجاحظ التنوع في أسلوب تقديمها بين القصة القصيرة (بالمفهوم المعاصر) والنادرة والفائدة اللغوية والشعرية، كما يلاحظ وجود قصص لا يمكن أن نعدها قصصاً عن البخل حسب مفاهيم عصرنا الحديث، مما انعكس على السمات الشخصية لبخلاء الجاحظ في سلوكهم، فتمّيزوا أحياناً بسمات محببة، لذا لا نستطيع أن نلحق بهم دلالات مكروهة لهذه الصفة وفق مفاهيمنا اليوم، نظراً لتصرفاتهم التي لا تدل على البخل والأنانية دائماً (فالبخيل لدى الجاحظ يقيم الولائم في بيته، وإن كان يشترط شروطاً وكذلك يقدم هدايا، وهو صاحب أنفة وكبرياء، يرفض أن يستعيد ماله إذا حاول أحدهم إهانته ووصفه بالبخل كقصة أبي سعيد المدائني التي سنتعرض لها بعد قليل) .

طبعاً ستكون لدى الجاحظ مبررات من أجل وضعهم في خانة البخلاء (كأن يشترط على ضيوفه بعض الشروط التي يراها من آداب الطعام وهي بالتالي في صالح الضيوف، أو لايهتم بنظافته كي لا تبلى ثيابه، أو يكثر الحديث عن هدية قدّمها، حتى نجده يؤرخ الأحداث بيوم تقديمها) وهنا لا ننكر دور خيال الجاحظ في إسباغ حس الفكاهة والمرح على الحدث.

قدّم الجاحظ لنا نوادر لا نستطيع أن نعدها قصص بخلاء، وإنما قصصاً تدل على الفطنة والذكاء، كقصة والٍ كان بفارس، مدحه أحد الشعراء، فأجزل له العطاء(أربعين ألف درهماً)، فأقبل عليه كاتبه قائلاً: يا سبحان الله كان يرضى منك بأربعين درهماً!... قال ويلك!... أتريد أن تعطيه شيئاً؟ قال: أمن إنفاذ أمرك بد؟ قال: يا أحمق، إنما هذا الرجل سرّنا بكلام وسررناه بكلام!... أهو حين زعم أني أحسن من القمر، وأشد من الأسد، وأن لساني أقطع من السيف، وأن أمري أنفذ من السنان، جعل في يدي من هذا شيئاً أرجع به إلى بيتي؟ ألسنا نعلم أنه قد كذب؟ ولكنه قد سرنا حين كذب لنا، فنحن أيضاً نسرّه بالقول ونأمر له بالجوائز، وإن كان كذباً، فكذب بكذب، وقول بقول، فأما أن يكون كذب بصدق، وقول بفعل، فهذا هو الخسران الذي ما سمعت به!!(10).

إننا أمام محاكمة عقلية تلخص لنا أن الجزاء يجب أن يكون من جنس القول أو الفعل، وليس من المنطق أن يجازى على كلام بمال وإنما بكلام مثله، فهل نستطيع أن نعد هذه النادرة قصة في البخل أم قصة في حسن التصرف؟

وقد نجد قصصاً (عن أحد بخلاء الجاحظ المعروفين) مع ذلك هي أقرب إلى النادرة التي لا نراها ذات

■ الج...
كان فقيراً ... الخبز والس... وكان نهماً ... قراءة ال... ويكتري دكا... الوراقين و... فيها لل... والقراءة.

علاقة بالبخل، وإنما تحكي عن أحد الأكولين (يدعى السديري) الذي يلتقيه في الطريق (محمد بن أبي المؤمل)، فيدعوه ليأكل معه سمكة اشتراها بثمن باهظ، فلم يترك له الأكول شيئاً يأكله.

إن البخيل هنا يبدو كريماً ومظلوماً نتعاطف معه، فقد قضى طفيلي على حلمه بأكل جزء من السمكة اشتراها ودعا ضيفه ليشاركه فيها فلم يترك له شيئاً، ومثل هذه القصة لا يمكن أن نعدها قصة بخيل، وإنما نادرة تدل على وقاحة الطفيليين في ذلك العصر، لذلك بات البخل مع أمثال هؤلاء أمراً مستحباً.

لهذا لاحظنا أن بعض البخلاء لا يخجل من صفة البخل، بل صار يرغب في إعلانها، حتى إن للبخلاء مجالسهم الخاصة، فنجدهم يؤلفون مايشبه الجمعية اليوم، ليدافعوا عن وجهة نظرهم وينشروها على الملأ دون أي حرج، وبدؤوا بذلك يعلنون تمردهم على قيم تفتخر بها العرب.

صورة الفرس في كتاب البخلاء:

عرف الجاحظ (في كتاب البيان والتبيين) بدفاعه عن العرب في وجه الشعوبية، التي هي حركة تعتز بالتراث الساساني، وتدعو إلى إحياء جوانب منه وترفع شعار أفضلية الأمم الأخرى على العرب، مما يجعلها تميل للزندقة، كل ذلك من أجل أن ترد على النزعة العربية التي ترى "أن العرب خير الأمم" وهكذا أورث التعصب العربي أيام الأمويين تعصب الأمم التي دخلت في الإسلام حديثاً، لذلك انتقل الجدل لدى الشعوبية "من دعوة سليمة إلى المساواة بين الشعوب إلى الهجوم على السلطة القائمة وعلى الثقافة العربية الإسلامية"(11).

يتصور المرء حين يرى الجاحظ مدافعاً عن العرب ومهاجماً الحركة الشعوبية، أن صورة الفرس في أدبه ستكون صورة مشوّهة، يخصها بدلالات سلبية، في حين يخص العرب بدلالات إيجابية، لكن الجاحظ شأنه شأن كل أديب عظيم، أبعد مايكون عن التعصب والعنصرية، وكما يقول د.الطاهر مكي "كان الجاحظ يقاتل الشعوبية اتجاهاً سياسياً، لكنه لم يكن معادياً للثقافات الأجنبية، ولا يستطيع أحد أن يتهمه بالتعصب أو بقصر النظر أو بضيق الأفق"(12).

وكي لا نغرق في كلام نظري لابد أن نبرز شواهد تطبيقية على انفتاحه الفكري، فهو حين تحدث عن الأمم التي تمتلك الأخلاق والآداب والحكم والعلم لم يخص العرب وإنما ذكر إلى جانبهم الفرس والهند والروم.

من جهة أخرى لاحظنا في سيرته الذاتية التي أوجزناها قبل قليل، أنه أهدى أحد كتبه لكاتب غير عربي (هو إبراهيم بن العباس الصولي).

وكي لا يقول قائل إن هذا كلام عام بحاجة إلى توضيح وتخصيص! نورد ماجاء في كتاب الجاحظ (البخلاء) الموضع الوحيد الذي ذكرت فيه الشعوبية (الجزء الثاني ص 202–203). لنحلل الصفات الملحقة بهم هل كانت سلبية بالمطلق أم صدرت عن كاتب موضوعي ينقل لنا الحقيقة بأمانة، يقول "**والشعوبية والآزادمردية (فرقة شعوبية تدعى الرجال الأحرار)، المبغضون لآل النبي (صلى الله عليه وسلم)، وأصحابه، ممن فتح الفتوح وقتل المجوس، وجاء بالإسلام... وهم أحسن الأمم حالاً مع الغيث، وأسوئهم حالاً إذا خفّت السحاب، حتى إذا طبّق الغيث الأرض بالكلأ والماء، فعند ذلك يقول المصرم (السيء الحال الكثير العيال) والمقتر: مرعى ولا أكولة وعشب ولا بعير....**".

شغف
احظ بالاعتزال
منذ على يد
تذة المعتزلة
ين مزجوا
عتزال .
لسفة.

ألا نلاحظ وصفاً يتسم بالموضوعية إذ أبعد عنهم تهمة البخل، ورأى حالهم كحال غيرهم من الناس، يعيشون في أيام الخصب حياة مرفهة كريمة، ثم في ضيق من العيش أيام الجفاف، لذلك لا نستطيع أن نسمهم بالبخل فحالهم كحال القرية العربية (المازح) التي تحدثنا عنها سابقاً.

إن تعاطفه الإنساني مع هؤلاء الذين جاد لهم طويلاً في كتابه (البيان والتبيين)، واضح حين نقل مايجول في أعماقهم من أسى بعد هطول المطر، إثر جفاف قضى على ماشيتهم، لهذا يتحسرون قائلين (مرعى ولا أكولة، وعشب ولا بعير)..

دلالة الاسم والصفة:

رغم أن الجاحظ لم يعد البخل سبة تشين صاحبها، فقد لاحظنا أنه مازال محكوماً بالموروث من القيم، ففي مقدمة الكتاب يصف البخل بالعار الذي يلحق بصاحبه وبالكتاب أيضاً، ثم يلمح إلى أن من عيوب كتابه، أنه أهمل كثيراً من القصص، حتى لا يحرج بذكر أسماء أصحابها وبينهم الصديق والولي والمستور والمتجمل، إذ يبدو لنا قصص البخل متداولة في عصره مع أسماء أصحابها، فإذا أثبتها الجاحظ في كتابه دون ذكر الاسم فسرعان ما يتراءى للقارئ الاسم لأنه رديف القصة، فيبدو المؤلف متجنياً عليهم، قد ارتكب إثماً في حق الصديق، لذا أغفل الاسم خوفاً على سمعة أصدقائه، تارة وخوفاً على نفسه حين يكون البخيل من أصحاب السلطة.

لكن هناك أحاديث في رأي الجاحظ لابد من ذكر أسماء فيها فـ"ليس يتوفر حسنها إلا بأن نعرف أهلها"، وهو يعترف بإعمال خياله وكتابة أحاديث مختلقة لكنها "مضافة إلى أربابها، وأحاديث غير مضافة إلى أربابها"، دون أن يؤدي به ذلك إلى إيذاء أصدقائه أو نفسه.

لكنه أحياناً يسمي اسم صديقه "إذا كان مما يمازح بهذا، ورأيناه يتظرف ويجعل ذلك الظرف سلماً إلى منع شينه، قال الجاحظ لرجل يدعى عبد الله **قد رضيت بأن يقال: عبد الله البخيل؟، قال: لا أعدمني الله هذا الاسم!، قلت: وكيف؟ قال: لا يقال فلان بخيل إلا وهو ذو مال، فسلم لي مالي وادعني بما شئت! قلت ولا يقال: فلان سخي إلا وهو ذو مال، فقد جمع الحمد والمال، واسم البخل يجمع المال والذم، فقد أخذت أخسهما وأوضعهما.**

قال: وبينهما فرق. قلت: فهاته. قال في قولهم بخيل: تثبيت لإقامة المال في ملكه، وفي قولهم سخي: إخبار عن خروج المال من ملكه، واسم البخيل اسم فيه حفظ وذم، واسم السخي فيه تضييع وحمد"(13).

تحولت صفة (البخيل) إلى لقب لعبد الله يفتخر به، ويدافع عنه بحماسة، لنلاحظ الدلالة الموحية لاسم (عبد) فالبخيل لا يأنف أن يكون عبداً للبخل، كما هو عبد الله تعالى! يخترع نظرية في البخل ويدافع عنها، بإبعاد الدلالة السلبية وذكر الدلالة الإيجابية، ليجد العزاء فيها والمفخرة، وهو في المقابل يهدم صرح الكرم بتركيزه على الدلالة السلبية وإهماله الإيجابية، وبذلك يصبح البخيل صاحب مذهب في الحياة وفي الفكر أيضاً.

ومع ذلك كان الجاحظ يجد حرجاً في ذكر أسماء أصدقائه، فحين ذكر اسم صديقه أحمد بن خلف

■
الجاحظ
القواد وال
وكبار ا
بعض كتبه
يهدونه
المال.

اليزيدي يخاف أن يسيء المتلقي الظن بأخلاقه: "**ولا تقولوا الآن قد أساء أبو عثمان إلى صديقه... وغير مأمون على جليسه... اعلموا أني لم ألتمس بهذه الأحاديث إلا موافقته وطلب رضاه ومحبته، ولقد خفت أن أكون عند كثير من الناس دسيساً من قبله وكميناً من كمائنه، وذلك أن أحب الأصحاب إليه أبلغهم قولاً في إياس الناس من قبله، وأجودهم حسماً لأسباب الطمع في ماله**"(14).

إذا بات البخيل، في العصر العباسي، بحاجة إلى وسيلة إعلامية (بلغة عصرنا)، تعلن عن بخله، ولذلك فإن الجاحظ يؤدي لصديقه خدمة بإعلانه عبر أدبه عن صفة البخل التي تلازمه، فيبعد عنه الطامعين بماله، وبذلك يصبح الحديث عن بخل صاحبه من باب الوفاء بالأصدقاء لا الغدر بهم.

وفي قصة أخرى أشبه بمشهد مسرحي يحدثنا الجاحظ قائلاً: "**كنا مرة في موضع حشمة، وفي جماعة كثيرة، والقوم سكوت، والمجلس كبير، وهو بعيد عني (صديقه البخيل: الحزامي)، أقبل علي المكي وقال، والقوم يسمعون، فقال: يا أبا عثمان من أبخل أصحابنا؟ قلت: أبو هذيل، قال ثم من؟ قلت: صاحب لنا لا أسميه، قال الحزامي من بعيد: إنما يعنيني!**"..

ثم قال: **حسدتم للمقتصدين تدبيرهم، ونماء أموالهم، ودوام نعمتهم، فالتمستم تهجينهم بهذا اللقب، وأدخلتم المكر بهذا النبر، تظلمون المتلف لماله باسم الجود، إدارة له عن شينه، وتظلمون المصلح لماله باسم البخيل حسداً منكم لنعمته، فلا المفسد ينجو، ولا المصلح يسلم**"(15).

إننا أمام مشهد مسرحي، شحنه الجاحظ بتفاصيل تشمل المكان وصفته (مجلس حشمة) ووصف لهيئة الناس المشاهدين للحدث (جماعة كبيرة من الحضور في حالة سكوت)، ثم الحوار الذي يعتمد المفاجأة الدرامية؛ حين أعلن البخيل عن نفسه وفاجأ الراوي والحضور بافتخاره بما هو مذل في رأي الناس عامة!!..

يمتلك بخيل الجاحظ سمات تجعله شخصية جذابة، رغم امتلاكه لسمة البخل التي يراها أكثر الناس سمة ذميمة، لكن الجاحظ بأسلوبه الفني وانفتاحه الفكري جعل منها شخصيات جذابة، تمتلك رؤية فكرية ومذهباً في الحياة، تدافع عنه، كما تمتلك سمات نفسية لا يمكن أن نتخيل اجتماعها في شخصية بخيل، إذ تلتقي فيها المتناقضات، فصديقه (الحزامي) يصفه بأنّه "أبخل من برأ الله وأطيب من برأ الله"، فالنفس الطيبة لا يمكن أن نتخيلها بخيلة، لأن سمة المنع تتصل بسمة اللؤم لا بالطيبة والسماحة.

والآن لابد أن نتساءل أي الأسماء أكثر وروداً في قصص البخل لدى الجاحظ؟

لاحظت بعد إجراء إحصائية لأبطال قصصه البخلاء أنهم بلغوا حوالي أربعين بخيلاً من العرب والفرس، منهم عشرة بخلاء من الفرس وثلاثين من العرب.

أما الأستاذ أحمد بن محمد أمبيريك فقد أجرى إحصاء، من نوع آخر، فقد أحصى جميع أسماء الأعلام الواردة في البخلاء، بغض النظر عن قصص البخل، فلاحظ أن الأصمعي قد احتل "المرتبة الثالثة في نسبة الورود في الكتاب، وذلك بعد النبي (ص) وعمر بن الخطاب، كما احتل سهل بن هارون الدرجة الرابعة..."(16)، كما لاحظ ورود لفظ الجلالة لديه أكثر من أي اسم علم.

وهذا دليل على استغلال الخطاب الديني الإسلامي من قبل البخلاء، وبذلك يعلن الجاحظ انتماء بخلائه إلى المجتمع الإسلامي فلا يصمهم بالكفر، حين خرجوا عن عادات المجتمع السائدة وقيمه العليا، مما يدل على مدى تفتح فكر المؤلف، كذلك نلاحظ موضوعيته فالعربي (الأصمعي) يذكر لديه في باب البخل أكثر

يحس ... ع مع سرد ... خلاء أنه أمام ... نات جديدة ... ت خفية في ... م التاريخ.

من الفارسي (سهل بن هارون)، إذ يمكننا القول بأن ذكرالجاحظ لأسماء البخلاء ليس من باب التشهير أو تشويه صورة أمة دون أخرى، وإنما رصد لظاهرة اجتماعية باتت منتشرة في عصره، وتقديمها بأسلوب يجمع المتعة والفائدة.

وقد لاحظنا أن الجاحظ قلما يكون راوياً للقصة وبطلاً مشاركاً في أحداثها، فهو في أكثر الأحيان يتخذ صفة الراوي المحايد الذي ينقل عن الآخرين أحداث قصته، فنجده يقول: "قال أصحابنا".. حدثني "عمرو بن نهيوي"، "حدثتني امرأة تعرف الأمور"...الخ.

وبذلك يوحي للمتلقي بحياديته التامة، فهو يجمع القصص والنوادر من ألسنة الرواة الآخرين الذين سمعوها أو شهدوها بأنفسهم، أو كانوا أحد أبطالها، فيضفي المصداقية الواقعية على قصصه.

صور من بخلاء الفرس لدى الجاحظ:

1 . سهل بن هارون:

عرف به الجاحظ في كتبه ("البخلاء" و"البيان والتبيين" و"الحيوان"، إذ يعد من أهم الكتاب الذين ظهروا في العصر العباسي.

وصف الجاحظ في كتابه "البيان والتبيين" أهم بخلاء الفرس لديه وصفاً رائعاً "**كان سهل سهلاً في نفسه عتيق (جميل) الوجه، حسن الإشارة، بعيداً عن الفدامة (العي) تقضي له بالحكمة قبل الخبرة وبرقة الذهن قبل المخاطبة وبدقة المذهب قبل الامتحان وبالنبل قبل التكشف**". يجدر بنا هنا أن نلفت النظر إلى أن هذه الصفات التي تشكل ملامح شخصية جذابة من الناحية الأخلاقية والثقافية والتي تمتع بها سهل بن هارون، نجدها في الكتاب الذي خصصه للبلاغة العربية وأبرز ممثليها، كما خصصه للدفاع عن العرب ضد الشعوبية، لذلك لا نستطيع أن نقول إن الجاحظ حين تحدث عن بخل ابن هارون كان متحاملاً عليه فقد ذكره إلى جانب العرب الذين اتصفوا بالبخل في كتاب واحد، كما ذكره إلى جانب العرب الذين اتصفوا بالبلاغة، فقد امتزج العرب بالأمم الأخرى تحت راية الثقافة العربية الإسلامية، واستطاع الجاحظ أن يقدم لنا صورة أمينة لهذا التمازج الذي لم يكن تمازجاً ظاهرياً، وإنما اتصل بأعماق النفس الإنسانية فتجلى بأدب جديد ينتمي لروح الإسلام.

لو تأملنا رسالة سهل بن هارون إلى بني عمه من آل رهبون (حين ذموا مذهبه في البخل، وردوا عليه بعد أن تتبعوا كلامه في الكتب)، للاحظنا وحدة الثقافة العربية الفارسية في العصر العباسي، فبالإضافة إلى كونها قد كتبت ببلاغة عربية، نجد سهل بن هارون يستشهد فيها بأحاديث الرسول (ص) وبأقوال الخلفاء والتابعين الذين عرفوا بالتقشف والزهد (عمر بن الخطاب، والإمام علي بن أبي طالب، الحسن البصري...)، كما وجدناه يستعين بأقوال حكماء العرب ليؤكد أفكاره في ضرورة الحكمة في صرف المال(أمثال: الأحنف بن قيس...).

في المقابل نجد العرب (في كتاب "البخلاء" الجزء الثاني، ص 91)، يرددون أقوال الفرس وخاصة سهل بن هارون، فقد أورد الجاحظ رسالة أبي العاص بن عبد الوهاب بن عبد المجيد الثقفي، إلى قريبه (الثقفي)، قائلاً: **إنك تحفظ قول سهل بن هارون: في الاستعداد في حالة المهلة، وفي الأخذ بالثقة، وأن أقبح التفريط**

■ يـ
الجاحظ
البخلاء وي
الضحك
من كثير
أعمالهم وي
إليهم كل ما
المروءة.

ماجاء مع طول المدة، وأن الحزم كل الحزم، والصواب كل الصواب، أن يستظهر على الحدثان، وأن يجعل ما فضل عن قوام الأبدان، ردءاً دون صروف الزمان، وأنّا لا ننسب إلى الحكمة حتى نحوط أصل النعمة، بأن نجعل دون فضلها جنة"، فيرى في هذا الحفظ شاهداً على إعجابه بمذهب ابن هارون، وبرهان على ميله إلى سبيله.

يقدم لنا هذا النص صورة صادقة لتأثر العربي (من قبيلة بني ثقيف)، بالآخر (الفارسي) الذي لم يعد يشكل ثقافة غريبة عنه، بل صار جزءاً حيوياً من الثقافة العربية الإسلامية، يؤثر فيها بعد أن اجتاز مرحلة التأثر وبدأ مرحلة الابتكار، وبذلك تجلت في هذه الثقافة العلاقات الحضارية بين الشعوب المختلفة، خاصة حين تتخذ تعاليم الإسلام هادياً لها فتتفتح على الآخرين، أما حين تترك تعاليمه السمحة فإنها تغرق في التعصب الذي يرفض الآخر (كما حصل لدى الشعوبية والدولة الأموية).

وقد قدم لنا الجاحظ خير مثال على انفتاح المثقف على الآخر، فحاول دائماً أن يضع الرؤية الموضوعية نصب عينيه، تجلت هذه الرؤية، حين تحدث عن ثقافة الفرس الذين دخلوا الإسلام، كما تجلت حين تحدث عن أساليب عيشهم فلم يسبغ صفة البخل عليهم جميعاً، وعلى هذا الأساس لا نستطيع أن نعد سهل بن هارون، رمزاً للفرس في بخلهم، فقد لاحظنا قبل قليل كيف ذكر الجاحظ أن أبناء عم ابن هارون (آل رهبون) عابوا عليه مذهبه في البخل وكتبوا رسالة يردون على مذهبه في الحياة.

2 . أهل خراسان وغيرهم من الفرس:

لاحظنا قبل قليل أن الجاحظ في (البخلاء) يلتزم طريقة الراوي المحايد في أغلب قصصه، لذلك حين يبدأ الكتاب بأهل خراسان نجده يبين لنا سبب تناوله لهم "لإكثار الناس في (الحديث عن) أهل خراسان، ونخص بذلك أهل مرو بقدر ما خصّوا به"، أي بقدر ما خصهم الناس بتناقل أخبارهم.

إذاً الجاحظ (الراوي المحايد) يروي قصص البخلاء التي تشيع بين الناس، فلا يتعمد أن يذكر فئة أو أمة دون أخرى، وهو حين خصص أهل خراسان بالحديث لم نجده يلتزم بهذا التخصيص، على عادته في الاستطراد، فتحدث عن الكندي، وحين انتبه لخروجه عن المنهج الذي اختطه نجده يقول: "وليس هذا الحديث لأهل مرو، ولكنه من شكل الحديث الأول "أي يشترك الكندي ذو النسب العريق والمكانة الاجتماعية المرموقة (وهو فيلسوف عربي معاصر للجاحظ)، مع أهل مرو في صفة البخل نفسها.

هذه الرؤية المتوازنة لم يكشفها لنا أسلوب الجاحظ في الاستطراد فقط، وإنما طريقته الممتعة في تصوير شخصية البخيل، التي بدت في كثير من الأحيان تماثله ثقافة وعلماً، فيبدو لنا صوت البطل كأنه صوت المؤلف، فمثلاً يقول الجاحظ: "**وقال أبو نواس: كان معنا في السفينة رجل من أهل خراسان، وكان من عقلائهم وفهمائهم، وكان يأكل وحده، فقلت له: لم تأكل وحدك؟ قال: ليس علي في هذا الموضع مسألة، وإنما المسألة على من أكل مع الجماعة، لأن ذلك هو التكلف، وأكلي وحدي هو الأصل**"(17).

يجسد لنا بخيل الجاحظ صورة عن ثقافة مبدعة أي صورة لثقافة العصر العباسي التي تعتمد الجدال العقلي (ثقافة المعتزلة) فيحول قضية يومية بسيطة (الأكل وحده) إلى مسألة إشكالية يدافع عنها حسب أصول المنطق.

■ مفهوم
ـل لدى
ـاحظ جزء من
ـهوم عصره
ـ ابن بيئته..

كذلك تتجلى في حياة البخيل الثقافة الإسلامية فتترك أثرها على علاقاته، فالبخيل كما هو مألوف، يتجنب دعوة الناس إلى مائدته، لكن البخيل ذا الثقافة الدينية، يتجاوز ما تعارف الناس عليه التماساً لثواب الله تعالى: "**وقال المكي لبعض من كان يتعشى ويفطر عند الباسياني: ويحكم! كيف تسيغون طعامه، وأنتم تسمعونه يقول: (إنما نطعمكم لوجه الله لا نريد منكم جزاءً ولا شكورا)، (سورة الدهر: آية 9)، ثم ترونه لا يقولها إلا وأنتم على العشاء، ولا يقرأ غير هذه الأية...**".

بالإضافة إلى الثقافة الدينية تتجلى في هذا المقطع روح الجاحظ المرحة، إذ لم يكتفِ بذكر الآية الكريمة، بل يحدد زمان قولها (أثناء العشاء، وكيفية قولها: لا يقرأ آية سواها).

وقد وجدنا الجاحظ يلخص لنا، سمات الشخصية البخيلة وعلاقتها بالدين، أثناء حديثه عن ابن امرأة فارسية (أم فيلويه) يصفها بالصلاح، ويصف ابنها أنه يظهر النسك ويَدين البخل، لذلك يبدو تدينهم أشبه بالطقس الاجتماعي، لا علاقة له بالإيمان الحقيقي، الذي يعني بر الوالدين، فقد سئلت أم فيلويه من قبل عجائز مثلها: كيف يبرها ابنها؟ فتجيب: "**كان يجري علي في كل أضحى درهماً!! فقالت وقد قطعه أيضاً! فسألتها المرأة مستغربة: ماكان يجري عليك إلا درهماً؟ ماكان يجري عليّ إلا ذاك، وربما أدخل أضحى في أضحى! فقالت: يا أم فيلويه، وكيف يدخل أضحى في أضحى؟ قد يقول الناس: إن فلاناً أدخل شهراً في شهر، ويوماً في يوم، فأما أضحى في أضحى، فهذا شيء لا يشركه فيه أحد!**"(18).

يفضح الجاحظ في هذه القصة فئة من الناس تتاجر بالدين، وتتظاهر بالتقشف بخلاً، فهي تدين بدين البخل، ولا تعرف غيره، لذلك يبر (فيلويه) أمه بدرهم سنة وينساها سنة (فيدخل أضحى في أضحى)، فهو على نقيض الناس في إدخالهم المتتابع من الأيام لا المتباعد!!..

إن هذه القصة أبرزت دلالات السلبية حملها البخيل، مما جعل القيم الدينية قيماً ظاهرية لم تؤثر على أخلاق البخيل أي على بنيته الداخلية، فبقي ابناً عاقاً لأمه، مفضلاً الدرهم على رضى ربه وأمه!...

لكن الجاحظ في قصة أخرى أبرز أثر القيم الدينية على البنية الداخلية للشخصية، فانعكست عبر صفات إيجابية بدت في سلوك الشخصية وتعاملها مع الناس: "**حدثني إبراهيم بن السندي قال: كان على ربع الشاذروان شيخ من أهل خراسان (موظف من قبل الوالي) وكان مصححاً (قويم الخلق) بعيداً عن الفساد، وعن الرشا، ومن الحكم بالهوى، وكان حفياً جداً (مبالغاً متعمقاً)، وكذلك كان في إمساكه، وفي بخله وتدنيقه في نفقاته وكان لا يأكل إلا ما لابد منه، ولا يشرب إلا ما لابد منه**".

استطاعت هذه الشخصية أن تجمع بين الأخلاق الرفيعة التي يدعو إليها الدين، وقد برزت هذه الأخلاق في تعامله مع الناس، أما أخلاق البخلاء فقد انعكست على حياته اليومية، فلم يصل ضررها إلى أحد سوى ذاته، لذلك تفرض هذه الشخصية احترامها علينا رغم صفة البخل، الذي قد لا تكون الشخصية مسؤولة عنه، فالطبيعة الإنسانية قد تكون مجبولة على البخل، ولا ننسى أثر البيئة والتربية على الإنسان، فابن منطقة ذات إرث في البخل لابد أن يكون بخيلاً، لهذا وجدنا الجاحظ يلتمس للخراسانيين العذر في بخلهم، الذي بات جزءاً من تكوينهم النفسي وتربيتهم، مما ترك أثراً ليس فقط على حياتهم اليومية، وإنما على حياة حيواناتهم، وقد وضح لنا الجاحظ هذا "**وقال ثمامة: لم أر الديك في بلد قط، إلا وهو لاقط يأخذ الحب بمنقاره ثم يلفظها قدام الدجاجة إلا ديكة مرو، فإني رأيت ديكة مرو تسلب الدجاج مافي مناقيرها من الحب! فعلمت أن بخلهم**

■ *جمعت شخصية البخيل بين البخل والأخلاق الرفيعة التي يدعو إليها الدين.*

شيء في طبع البلاد، وفي جوهر الماء، فمن ثم عم جميع حيواتهم"(19).

أورد الجاحظ هذه القصة لغايتين، باعتقادنا، الأولى إشاعة جو المرح في كتابه، في تصوير البخل الذي انتشر في مرو حتى وصل إلى أن بات جزءاً من عادات الحيوان.

والغاية الثانية: هي البحث عن أسباب بخل أهالي مرو، ليبرز أثر البيئة عليهم وعلى حيواناتهم (طبع البلاد، جواهر الماء) فيوحي للمتلقي أن هؤلاء الأهالي غير مسؤولين عن بخلهم الذي عم جميع نواحي حياتهم، حتى أطفالهم يولدون على فطرة البخل!..

خصوصية العلاقة العربية الفارسية في كتاب "البخلاء":

كان التمازج بين العرب والفرس مدهشاً في العصر العباسي، وقد استطاع كتاب "البخلاء" رصد هذا التمازج، على كافة المستويات (الاجتماعية والثقافية...)، مما يجعلنا نؤكد مع الأستاذ أحمد لوساني **ماعرف "تاريخ الإنسانية أمتين مختلفتين اختلاف العرب والإيرانيين في العرق والفكر والبيئة واللسان، ومع ذلك... فقد كان تلاقيهما السياسي والاجتماعي ثم الفكري الحضاري أكثر غنى من أية أمتين أخريين.."(20).**

وقد رأينا مصداقاً لهذا القول حين تحدثنا عن سهل بن هارون إذ لاحظنا أن الفرس باتوا يشكلون لبنة أساسية من لبنات الحضارة العربية الإسلامية وجزءاً حيوياً من المجتمع العباسي، فالملاحظ في هذا العصر أن الفرس أكثر الأمم اختلاطاً بالعرب، وقد ظهر ذلك في تأثرهم بالعرب وتأثيرهم فيهم.

فإذا لاحظنا شعوراً عدائياً لدى البعض (من الشعوبيين والمتعصبين والمتزندقيّن) فإنّ هذا الشعور لم نلمسه في أدب الجاحظ، الذي يجسد لنا الروح الإسلامية في لحظة صفائها وأوجها الحضاري.

ومن المعروف أن الأدب الحقيقي يستطيع أن يقدم صورة حقيقية للأمة في واقعها التاريخي الذي عاشته فعلاً، كما يقدم صورة للا وعي الأمة، وكل المسكوت عنه مما يخدش حياء الأمة، أي يقدم صورة أمينة وصادقة لحياة الأمة في فترة من الفترات، فيجسد سلبياتها كما يجسد إيجابيتها.

وقد جسد لنا كتاب البخلاء سلبيات الأمة، في العصر العباسي، شيوع ظاهرة البخل في المجتمع الذي بات ينتمي إلى حضارة تختلف عن الحياة البدوية في قيمها وعاداتها، وقد جعل هذه الظاهرة عامة تشمل كل العرب والفرس.

كما استطاع أن يجسد لنا إيجابيات العصر روحه الإسلامية السمحة في التعامل مع الفرس، باعتبارهم جزءاً أساسياً من المجتمع العباسي، لا نلمس غربتهم أو مشاعر عدائية موجهة من العرب المسلمين المتفقهين بأمور دينهم، وكشاهد على هذا القول نورد ماجاء في بخلاء الجاحظ من قول الكندي (الفيلسوف العربي) لمكتري داره "**أنتم شر علينا من الهند والروم ومن الترك والديلم، إذ كنتم أحضر أذى وأدوم شراً**".

لم نجد الكندي يذكر الفرس ضمن الأمم التي تضمر الشر للعرب، ويبادلهم العرب الشعور نفسه، فقد أصبحوا مسلمين وباتوا جزءاً من المجتمع.

وفي قصة أخرى للجاحظ تتضح لنا هذه الخصوصية، فقد استدان عربي من ثقيف مالاً من رجل من الفرس، يدعى باسم لا يوحي لنا بهويته، هو (أبو سعيدالمدائني)، الذي كان يزور الرجل المستدين في وقت طعامه، ليذكره بالدين، فقال له أحد أصدقاء المستدين (وهو من ثقيف أيضاً) بأنه لو أراد التقاضي محضاً

■ جسد لنا
تاب البخلاء
لبيات الأمة
ي العصر
عباسي.

لكان ذلك في المسجد، ولم يكن في الموضع الذي يحضر فيه الغداء!..فغضب الفارسي (الذي وصفه الجاحظ "كان أبو سعيد مع بخله أشد الناس نفساً، وأحماهم أنفاً"، (أي أبعدهم عن احتمال الذل)، وثار لكرامته فمزق الصك والكتاب الذي يثبت حقه في الدين، وقال لكل من شهد المجلس: "هذه ألف دينار كانت لي على أبي فلان، اشهدوا جميعاً أنّي قبضت منه وأنه بريء"، فاضطر الثقفي أن يبيع ثماره قبل أن تنضج، ليسرع في وفاء الدين، وحين جاء بالمال إلى أبي سعيد أبى أن يأخذه، فلما كثر إلحاح الثقفي عليه، قال مشترطاً عليه: **"أظن الذي دعا صاحبك إلى ماقاله أنه عربي وأنا مولى، فإن جعلت شفعاءك من الموالي أخذت هذا المال، وإن لم تفعل فإني لا آخذه، فجمع الثقفي كل شعوبي بالبصرة، حتى طلبوا إليه أخذ المال(21).**

إننا أمام مشهد اجتماعي حي لعصر الجاحظ، يبرز لنا مدى تمازج العرب بالفرس، كما يبرز خصوصية العلاقة بينهما، إذ تظهر مدى المشاركة الفعالة للفرس في الحياة الاجتماعية (استدانة العربي من الفارسي، ومشاركته في الطعام).

ورغم أن الفارسي كان بخيلاً إلا أنه لم يبد لنا في صورة منفرة، فقد امتلك من الصفات النبيلة ما يجعل صورة البخيل باهتة أو مشكوكاً فيها، إذ ليس سهلاً على البخيل النموذجي الذي نعرفه اليوم رفض ألف دينار من أجل كرامته باعتقادنا!..

بدا لنا الفارسي في هذه القصة نداً للعربي، يشترط عليه شرطاً صعباً، لا يستطيع أي إنسان قبوله، لكن العربي الحريص على إيفاء دينه وعلى إقامته علاقة طيبة بالفارسي ينفذ هذا الشرط، فيترك أصدقاءه العرب، ويعاشر الفرس، ويأتي بهم ليلحوا على أبي سعيد من أجل أن يسترد دينه (ألف دينار).

نلمح أيضاً شيئاً من الحساسية بين العرب والفرس مازالت موجودة نقلها لنا الجاحظ على لسان (العربي) الثقفي، حين عرض ببخل أبي سعيد، وعلى لسان (الفارسي) أبي سعيد حين حول هذا التعريض إلى تعريض عرقي (إنه عربي وأنا مولى) لذلك اشترط على المستدين شرطاً من جنس التعريض، وقد قبله، ليستطيع رد المال إلى أبي سعيد، وليعطينا مثلاً على أن التعصب العنصري ضد الآخر لم يشمل كل الناس.

وهكذا نقل لنا الجاحظ في هذه القصة الانفتاح نحو الآخر، كما نقل الحساسية التي تشوه هذا الانفتاح والتي لا يمكن أن تنتهي بين ليلة وضحاها، وإن كانت هذه القصة تعزز، كما لاحظنا، الانفتاح نحو الآخر (المعاشرة اليومية بين الفرس والعرب، والسمات النبيلة التي أضفاها على أبي سعيد، وحين قبل العربي شرط الفارسي، وترك أصدقاءه العرب)، أكثر مما تعزز الحساسية والتعصب باعتقادنا.

وقد أورد الجاحظ، في إحدى قصصه، مايبين لنا أن من أهم الأخلاق التي يربى عليها الفتيان في عصره، عدم إيذاء مشاعر الناس الغرباء، بعدم إحراجهم بطرح أسئلة عليهم، خاصة تلك الأسئلة التي تتعلق بالنسب، فقد اختبأ عبد النور(كاتب إبراهيم بن عبد الله بن الحسن بن علي بن أبي طالب الذي ثار على المنصور العباسي) عند قبيلة (عبد القيس) وكان أبناء القبيلة يتذاكرون الشعر أمامه، فقال له أحد الفتية: **"يا شيخ إننا نخوض في ضروب، فربما تكلمنا بالمثلبة، وأنشدنا الهجاء، فلو أعلمتنا ممن أنت تجنبنا كل مايسوءك، ولو اجتنبنا أشعار الهجاء كلها، وأخبار المثالب بأسرها، لم نأمن أن يكون ثناؤنا ومديحنا لبعض العرب مما يسوءك فلو عرفنا نسبك، كفيناك سماع مايسوءك من هجاء قومك ومن مديح عدوك. فلطمه شيخ منهم، وقال: لا أم لك! محنة كمحنة الخوارج، وتنقير كتنقير العيابين؟ ولم لا تدع ما يريبك إلا ما لا يريبك؟ فتسكت إلا عما توقن بأنه يسره(22).**

■ إن من أ... الأخلاق الت... يربى علي... الفتيان ف... عصر الجاح... عدم إيذ... مشاعر الغرباء

إننا أمام درس أخلاقي، فالشيخ يعلم الفتى آداب الحديث مع الغرباء، مع أن الفتى لم يسئ التصرف، برأينا، إذ يبدو حريصاً على راحة الغريب فلا يروي أشعاراً تؤذي قومه، لكن الشيخ الحكيم يريد أن يعلم الفتى أصول التعامل مع الغرباء قاطبة، فلا يحرجهم بأسئلة تتعلق بنسبهم، ويكتفي بالتحدث بما يدخل السعادة على قلوبهم، وهكذا يكون الانفتاح على الآخر أول مايكون بالابتعاد عما يثير حساسيته وشكه وبالتالي يثير قلقه، فيكون بحثاً عما يخلق الأمان والود بين البشر.

كما أننا لاحظنا شيوع العادات الفارسية في الطعام وقد أورد الجاحظ إعجاب العرب ببعض عادات العجم في آداب المائدة فنجد الحارثي لا يدعو أبا فتك لتصرفاته المشينة على المائدة "**والله إني لأفضل الدهاقين حين عابوا الحسو (شرب المرق من الإناء)، وتقززوا من التعرق (نهش ما على العظم من لحم) (وبهرجوا صاحب التمشيش (عابوا استخراج المخ من العظام) وحين أكلوا بالبارجين (شيء كالشوكة)، وقطعوا بالسكين، ولزموا عند الطعام السكتة وتركوا الخوض..**"**(23)**.

كما يبدو راشد الأعور (في الجزء الثاني من البخلاء)معجباً بعادات الفرس المهذبة في تناول التمر" لم أنتفع بأكل التمر إلا مع الزنج وأهل أصبهان، فأما الزنجي فإنه لا يتخير، وأنا أتخير، أما الأصبهاني فإنه يقبض القبضة ولا يأكل غيرها، ولا ينظر إلى مابين يديه، حتى يفرغ من القبضة...".

يبدو لنا الفارسي والزنجي يمتلكان عادات تنم عن الحس الجماعي، فمن حق الآخرين أن يأكلوا التمر الجيد (لذا لا يتخيرون الجيد ويهملون الرديء) في حين يبدو العرب يتخيرون التمر الجيد فلا يفكرون إلا بأنفسهم.

لكن ثمة عادات فارسية حاول بعض العرب من أبطال الجاحظ رفضها، كعادة التنوع في أصناف الطعام، فقد حكى الجاحظ عن عمرو بن قعقاع الذي أزعجه أن ينوع خادمه الطعام لضيوفه، وقال لخادمه: "فهلا فعلته طعام يد، ولم تجعله طعام يدين!"..

يعلق الجاحظ "**والقعقاع عربي كره لمولاه أن يرغب عن طعام العرب إلى طعام العجم، وأراد دوام قومه على مثل ماكانوا عليه وأن الثروة تفنخهم (تذلهم) وتفسدهم، وأن الذي فتح عليهم من باب الترف أشد مما غلق عليهم من باب فضول اللذة (أي الفقر)(24)**.

وحين يرفض، هنا، العربي طريقة الفرس الباذخة في إعداد الطعام، لا يعد رفضاً للآخر وإنما رفضاً لكل مايكون مشوهاً لشخصية المسلم، نلمح لديه خوفاً على التفسخ الحضاري الذي تجلبه كل مبالغة سواء أكان في طعام أم ملبس أم مسكن، وقد كانت هذه المبالغة من أسباب سقوط الدولة العباسية باعتقادنا.

■ ثمة عادات [فار]سية حاول [بعض العرب من أبط]ال الجاحظ [رفض]ها كعادة [التن]وع في [أصن]اف الطعام.

ومن صور التفاعل الحضاري بين العرب والفرس في كتاب "البخلاء" الامتزاج اللغوي بين اللغة الفارسية واللغة العربية، وقد ظهر هذا الامتزاج واضحاً في لغة الجاحظ المتعلقة بالحياة اليومية كأدوات الطعام (خوان البارجين...) وأصنافه (فالودج، الخشكناه...).

ولا تبدو لنا هذه اللغة غريبة، إذ نجده يستخدمها معربة، في سياق منسجم مع اللغة العربية "جعل طعامه كله فالوذقا"، أو قوله: "وقد عاب ناس على أهل المازح.. بأمور منها: أن خشكنانهم (الخبز الجاف) من دقيق الشعير"، والجاحظ هنا يتحدث عن قرية عربية (قرب الرقة) لا فارسية.

وكي لا يقال إن الجاحظ يستخدم من الألفاظ الفارسية كل ماله علاقة بالطعام فقط، وهذا مما شاع

استخدامه بين العرب جميعاً ولا يختص به الجاحظ، فقد لاحظناه يستخدم ألفاظاً تتعلق بجوانب حياتية أخرى "قالوا إنك لتعرف المكدين؟ قال وكيف أعرفهم! لم يبق في الأرض مخطراني، ولا مستعرض الأقفية، ولا شحاذ، ولا كاغاني، ولا بانوان، ولا عواء...الخ"(25).

وقد شرح لنا بعد بالتفصيل ماذا تعني كلمة كاغاني (الشحاذ الذي يتظاهر بالجنون، ليستدر عطف الناس) أما البانوان (الذي يقف على الباب ويسل الغلق ويقول: بانوا وتفسير ذلك بالعربية: يا مولاي (الجزء الأول من البخلاء، ص 97).

وقد يبدو لنا الجاحظ متقناً للفارسية إلى درجة تؤهله للدفاع عن الفرس حين اتهموا بفقر لغتهم:"**وقد زعم ناس أن مما يدل على غش الفرس، أنه ليس للنصيحة في لغتهم اسم واحد يجمع المعاني التي يقع عليها هذا الاسم... ففي لغتهم اسم للسلامة واسم لإرادة الخير وحسن المشورة، وحملك بالرأي على الصواب، فللنصيحة عندهم أسماء مختلفة، إذا اجتمعت دلت على مايدل عليه الاسم الواحد في لغة العرب، فمن قضى عليهم بالغش من هذا الوجه فقد ظلم"(26).**

نلمح هنا أيضاً بالإضافة إلى ثقافة الجاحظ وإتقانه اللغة الفارسية، رافضاً للنظرة الاستعلائية العنصرية لدى بعض العرب، الذين يسفهون الفرس ويشوهون صورتهم، بأنهم لا يقدمون النصيحة لإنسان، حتى إن هذه المفردة غير موجودة في قاموسهم اللغوي، فينبري الجاحظ للدفاع عن الفرس، كما دافع عن العرب في وجه الشعوبية في كتابه "البيان والتبيين".

صحيح أن الجاحظ في الخبر السابق رصد لنا بعض مظاهر العداء بين العرب المتعصبين والجاهلين في الوقت نفسه بثقافة الآخر، لكنه رصد لنا في (بخلائه) وجهاً آخر مشرقاً لتفاعل العربي الفارسي، فهاهو ذا أحد الأطباء العرب ويدعى (أسد بن جاني) يشكو من عدم إقبال الناس عليه وإقبالهم على غير العربي، فيقول: "**كان ينبغي أن تكون لغتي لغة أهل جند يسابور، ليقبل الناس على مهنتي**"..

الخاتمة:

وهكذا قدم لنا الجاحظ، عبر كتاب البخلاء، مثلاً لتفاعل الأديب مع عصره بشكل مبدع، فأسس لرؤية موضوعية في تقديم صورة الآخر، دون أن تعرف الاستعلاء أو العنصرية، لذلك نستطيع القول بأنه قدم لنا صورة الفرس كما قدم لنا صورة العرب، إذ لم ير الآخر الذي يشاركه الدين ويصنع معه الحضارة نقيضاً له، بل مسهماً معه في إغنائها، فبدا لنا مدافعاً عن الفرس ضد المتعصبين العرب، كما دافع عن العرب ضد المتعصبين من الفرس.

■ قدم الجاح... في كتاب البخلا... مثلاً لتفا... الأديب م... عصره بشكل.

إن هذا الانفتاح على الآخر، الذي ما زلنا نفتقده اليوم، لحظناه في سيرته الذاتية حين أهدى أحد كتبه إلى كاتب غير عربي (إبراهيم بن العباس الصولي)، كما لحظناه في أدبه، حين نظر للفرس من البخلاء كما ينظر للعرب تماماً فلم يقدم صورة مشوهة عنهم، وبذلك كان الجاحظ في انفتاحه على الآخر صورة من انفتاح الحضارة الإسلامية على الثقافات الأخرى، ترانا نستطيع اليوم أن نكون أبناء بررة مثله؟

❑

الحواشي:

1. د. عبده عبود، "الأدب المقارن، مدخل نظري ودراسات تطبيقية"، منشورات جامعة البعث، حمص، 1991-1992، ص 371.
2. عدد من المقارنين الفرنسيين، بإشراف بيير برونيل وإيف سيفريل "الوجيز في الأدب المقارن"، ت.د.غسان السيد، ط1، 1999، ص 151.
3. المرجع السابق، ص 177.
4. د. شوقي ضيف: "العصر العباسي الثاني" دار المعارف بمصر، ط2، 1973، ص 587. 592 بتصرف.
5. الجاحظ "كتاب البخلاء" تحقيق أحمد العوامري وعلي الجارم، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، دون تاريخ، ج2، ص 45.
6. عدد من المؤلفين: "الوجود والزمان والسرد" فلسفة بول ريكور، ترجمة: سعيدالغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1999، ص 104-105.
7. الجاحظ "البخلاء"، المقدمة، ص 15.
8. المصدر السابق، ج2، ص 43.
9. المصدر السابق نفسه، ص 58.
10. المصدر السابق نفسه، ج1، ص 59 بتصرف.
11. مجموعة من الباحثين "العلاقات العربية الإيرانية: الاتجاهات الراهنة وآفاق المستقبل، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 1996، ص 113.
12. د. الطاهر مكي "في الأدب المقارن، دراسات نظرية وتطبيقية"، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1997، ص 22.
13. البخلاء، د1، ص 114.
14. المصدر السابق، ص82.
15. المصدر السابق نفسه، ج1، ص 118 – 119.
16. أحمد بن محمد أمبيريك "صورة بخيل الجاحظ الفنية"، الدار التونسية للنشر، ط1، 1985، ص 66.
17. "البخلاء"، ج1، ص 56.
18. المصدر السابق، ج2، ص 3.
19. المصدر السابق نفسه، ج1، ص 46.
20. أحمد لواساني "العلاقات العربية الإيرانية" ص 61.
21. البخلاء، ج2، ص 71-73، بتصرف.
22. المصدر السابق، ص 160.
23. المصدر السابق، ج1، ص 122.
24. المصدر السابق نفسه، ص 135.
25. المصدر نفسه، ص 86.
26. نفسه، ج2، ص152.

❑❑❑

نحو معيار للانزياح

أحمد محمد ويس

["ليس في وسع المعايير الأدبية وحدها أن تحدد "عظمة" الأدب، وإنْ كان من الواجب أن نتذكر أن المعايير الأدبية هي وحدها التي تحدد إن كان ذلك أدباً أم لا"

تي. إس. إليوت]

يبدو مفارقةً هذا الحديثُ عن معيار لأمرٍ من أهم تعريفاته أنه الخروج على معيار.. فكيف لمثل هذه المفارقةِ أن تُحَلَّ إذن..؟.. تُحَلُّ إذا ما نأينا بالمعيار عن ذلك المعنى الوضعيّ الذي في الأذهان، فليس يُراد بالمعيار في هذا السياق إلا "المعرفة"، نعني معرفة الانزياح. وكان يمكن لهذا المبحث أن يكون عنوانه "معرفة الانزياح" لولا أنْ آثرنا متابعة ما هو مستقر وشائع في الدراسات الأسلوبية والنقدية، هذا على الرغم من أن في النفس شيئاً من استعمال المعيار هنا. وأياً ما كان الأمر فلْنتساءل كيف لهذا الانزياح أن يُعْرف؟... وهل له من معيار يُعرف به..؟.. ويتعلق بهذا سؤال آخر وهو كيف لهذا المعيار أن يُحَدَّ أو أن يُعرَف؟

■ معيار الانزياح مفهوم فرار وكائن ذو عقل لا نستطيع أن نجد له في الواقع أي تصور دقيق.

وههنا نحن تلقاء قضية ليس من اليسر حلُّها، وربما كان لهذا صلة بفكرة عامة مفادها أن إمكان وجود برهان نقديّ في معنى البرهان العلميّ هو أمر جدُّ عسير؛ إذ الفن قائم على معيار نفسيّ، بينما يعتمد العلمُ المعيار المنطقيّ[1]. فإذا صح ما قاله الأسلوبيون من أن الانزياح هو أخصُّ ما في الأسلوب من خصائص فإن المشكلة تكمن في أن هؤلاء لم يتفقوا على معيار لهذا الانزياح، فالحق أن ثمة صعوبة في تحديد هذا المعيار، إذ هو –كما وصفه مورو– "مفهوم فرّار، وكائن ذو عقل لا نستطيع أن نجد له في الواقع أي تصور دقيق"[2]. ولعل الصعوبة تكمن أيضاً في "أن مفهوم الانزياح مفهوم معقّد ومتغيّر"[3] من طبعه أن لا يخضع لمعيار محدد، وإنما تشارك في تحديده وبيانه جملة عوامل وأدوات.

والناظر في الدراسات الأسلوبية يقف على محاولات لإيجاد مثل هذه العوامل والأدوات، ولكنّ الأسلوبيين

---

(1) *انظر: الشمعة، خلدون: الشمس والعنقاء، دراسة نقدية في المنهج والنظرية والتطبيق، ط اتحاد الكتاب العرب بدمشق 1974، ص18.*

(2) *كابانس، جان لوي: النقد الأدبي والعلوم الإنسانية، تر: فهد عكام، ط1 دار الفكر بدمشق 1982، ص109.*

(3) *كابانس: المصدر السابق، ص109.*

راحوا يبحثون عن المعيار أكثر ما يبحثون في اللغة العادية أو في اللغة المعيارية أو في اللغة العلمية، وهذه برمتها يمكن أن تندرج فيما أطلق عليه رولان بارت مصطلح "درجة الصفر البلاغية"* باعتبار أن هذه جميعاً تفتقر إلى ما تمتاز به اللغة الفنية من سمات، ومن ثم فقد يصح اتخاذها قاعدة عامة يقاس عليها الانزياح. فإذا رُمنا استجلاء الفروق بين كل من الخطاب الأدبي والخطاب العادي فسنجد أننا أمام آراء كثيرة تؤكدها، فمن ذلك ما ارتآه تودروف حين اعتبر "أن الحدث اللساني" العادي "خطاب شفاف نرى من خلاله معناه ولا نكاد نراه هو في ذاته، فهو مَنْفَذٌ بلّوريٌّ لا يقوم حاجزاً أمام أشعة البصر، بينما [يمتاز منه] الخطاب الأدبيّ في كونه ثَخيناً غير شفّاف يستوقفك هو نفسه قبل أن يُمكّنك من عبوره أو اختراقه، فهو حاجز بلّوري طُلِي صوراً ونقوشاً وألواناً، فصدَّ أشعة البصر أن تتجاوزه"(4). وفي السبيل ذاته نجد مؤلفي البلاغة العامة يقولون: إن الذي "يميز الخطاب الأدبي هو انقطاع وظيفته المرجعية، لأنه لا يُرجِعنا إلى شيء ولا يُبلّغنا أمراً خارجياً، وإنما هو يُبلّغ ذاته، وذاته هي المرجع والمنقول في نفس الوقت، ولما كفَّ النص عن أن يقول شيئاً عن شيء إثباتاً أو نفياً فإنه غدا هو نفسه قائلاً ومقولاً"(5). وثمة في المقابل من حدَّد خاصية أخرى تلازم اللغة اليومية وهي، على وجه الدقة، التعودُ على المعلومات مما يقلل من درجة إفادتها، فكلما كانت احتمالاتها عالية بفضل العرف والتقليد انتقصت من بروز الخطاب الذي يمكن تعرُّفه وانتظاره. وبهذا ترتبط الإشارة على نحو عادي مألوف بالواقع الذي تمثله أو تشير إليه، ويقول شكلوفسكي صاحب هذا الكلام: إننا عندما نختبر القوانين العامة للتلقي نجد أنه في الوقت الذي تصل فيه الأفعال إلى أن تصير عادة، تتحول إلى الآلية. وهذه الآلية المتوالدة عن التعود هي التي تحكم قوانين خطابنا النثري بما فيه من جمل ناقصة وكلمات لا تُنطق أو لا تبين إلا بأنصافها فحسب مما يشرح عملية الآلية هذه... وكما أن مَن يعيش على شاطئ البحر يعتاد هدير أمواجه فلا يكاد يسمعه فكذلك لا نكاد نسمع الكلمات التي ننطق بها أو التي تعودنا أن تقال لنا(6).

■ *الحدث اللساني العادي خطاب شفاف نرى من خلاله معناه ولا نكاد نراه هو في ذاته.*

والحق أن مقارنة الانزياح بالاستعمال الشائع هي أيضاً الطريق التي سلكها سبيتزر أوّل أمره. بيد أن هذه المقارنة لم تسلم من بعض التمحيص والنقد الذي مسّ مفهوم الانزياح نفسه بما هو مقياس في تحديد الأسلوب. ويتمثل أهم ذلك النقد في القول بصعوبة تحديد النمط العادي في التعبير، فإذا كان "هذا النمط العادي إنما يحدده الاستعمال، فإن مفهوم الاستعمال نفسه نسبيٌّ ولا يُمكِّن الدارس من مقياس موضوعي صحيح"(7). وفضلاً عن ذلك فقد رأى البلاغيون الجدد أنْ "ليس من الحكمة أن نجعل منطلقنا في تحديد

---

* *هذا عنوان كتابه الشهير الذي ترجم إلى العربية ثلاث ترجمات: الكتابة في درجة الصفر، تر: نعيم الحمصي، ط وزارة الثقافة دمشق 1970، والكتابة في الدرجة الصفر، تر: محمد البكري، الدار البيضاء 1978، ودرجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة، الرباط 1981. وكان عبد السلام المسدي قد أورد ثبتا بالمصطلحات التي تعبّر عن الواقع الأصل. وهي على هذا النحو: الاستعمال الدارج، الاستعمال المألوف، التعبير البسيط، التعبير الشائع (فونتانياي)، الكلام الفردي (بالي)، الوضع الحيادي، الدرجة الصفر (ماروزو)، النمط العام، الاستعمال العادي (سبيتزر)، الاستعمال السائر (ويلك وارين)، الاستعمال المتوسط (ستاروبنسكي)، السنن اللغوية (تودوروف)، الخطاب الساذج، العبارة البريئة (جماعة مو)، النمط (ريفاتير)، الاستعمال النمط (دولاس). انظر: الأسلوبية والأسلوب، ط4 دار سعاد الصباح القاهرة 1993، ص99-100.*

(4) *المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، ص116.*

(5) *المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، ص116.*

(6) *انظر: فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة علم المعرفة الكويت 1995، ص175.*

(7) *المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، ص104.*

[الانزياح] ما يُسمَّى باللغة اليومية [العادية]، بل إن اللغة الشعرية ينبغي أن تقارن بأنموذج نظريّ للاتصال، كهذا الذي يميز بين ثنائية اللغة العلمية واللغة الغنائية، فالقول الشعري يتميز، بما هو كذلك، عن القول المعتبر علمياً بامتزاج الدلالة فيه بالرمز، وباستحالة ترجمته أو تلخيصه أو تقديم أي معادلة له مهما كان"[8]. وقد ذهب شكري عياد في مقاربة هذه القضية إلى القول بأن اللغة الجارية التي هي المعيار في كل دراسة أسلوبية، "قد لا تكون لغة الحديث. بل صورة ذهنية مجردة خالية من آثار اللهجات والأعراف اللغوية المختلفة"[9]. ويمثل لها بأنها تلك "التي يتكلمها شخصان متعلمان من قطرين عربيين متباعدين إذا التقيا أول مرة"[10].

ولكنّ هناك مشكلة أخرى تكتنف معيار اللغة الشائعة فإذا كان لنا أن نعرف اللغة الشائعة في هذا العصر فإن معرفتنا لها في ما مضى من أعصر أمرٌ يكاد يكون متعذراً، ونكاد لا نعرف عنه إلا القليل الذي لا يصح قياس انزياح اللغة الشعرية عليه. ثم إنه لا يصح أن نقيس الانزياحات القديمة على ما نستعمله الآن من لغة: مكتوبةً كانت أو منطوقة، إذ من المعروف أن اللغة أي لغة لا تستقر على حال واحدة، وإنما هي في تغير واختلاف دائمين. ولعل هذا ينطبق على غير العربية من لغات أكثرَ مما ينطبق على العربية، فالقارئ الإنجليزي مثلاً لا يستطيع أن يفهم الآن ما كان كُتب بلغة العصر الإليزابيثي قبل نحو أربعة قرون فحسب، ولكنّ هذا لا يحدث مع قراء العربية في الغالب، لا لأن العربية وأدبها بقيا على حال واحدة، بل لأن ما أصابهما من تطور لم يُحدِث قطيعة من أي نوع كان بين عصر وآخر. وطبعاً فهذا لا ينفي أن تكون لكل عصر سماته وطوابعه التي تختص به. ولمثل هذا الكلام أن ينطبق على غير العربية أيضاً، فما كان يُعَدُّ انزياحاً في الماضي ربما لم يكن كذلك الآن، والعكس صحيح أيضاً. وكان كروتشه قد تنبه إلى هذه القضية، فرأى أن "الانطباعات التي كانت تبتعثها في رجل مثقف من معاصري "دانتي" ألفاظُه وأشعاره.... تختلف حتماً عنها لدى إيطاليّ من رجال السياسة في عهد روما الثالث.

■ ما يميز الخطاب الأدبي هو انقطاع وظيفته المرجعية لأنه لا يرجعنا إلى شيء ولا يبلغنا أمراً خارجياً.

وعذراءُ "تشيمابوي" ما تزال في كنيسة القديسة ماريا الجديدة... فهل يراها الزائر اليوم بعين أهالي فلورنسا في القرن الثالث عشر؟"[11]. ومثل هذا التساؤل قد ورد عند وارين ويليك، فإذا كانت الإلياذة ما تزال موجودة حتى الآن، فهل نستطيع أن نتحدث عن مطابقةٍ بين سماع الإغريق وقراءاتهم لها وبين سماعها وقراءتها الآن..؟.. والجواب عن كلا السؤالين هو لا.. إذ "ليس في وسعنا أن نعارض لغة الإلياذة بلغة الإغريق اليومية، ولذا لا نستطيع أن نشعر بالانحرافات عن اللغة الدارجة، والتي لا بد أن يعتمد عليها معظم المفعول الشعري"[12]. وقد رأيا أنْ "لا أساس من الصحة إطلاقاً للافتراض القائل بأننا نعرف– وبخاصة [فيما يتعلق] بالمراحل الماضية– التمييز بين الكلام الشائع والانحراف الفني"[13]. وعلى الرغم من ذلك فإنهما يقعان فيما يشبه التناقض حين يعقّبان بعد ذلك مباشرة بأنه ينبغي إجراء دراسة دقيقة لكلمات الطبقة الاجتماعية في الأزمنة الغابرة كي نتمكن من الحكم على نصٍّ لكاتب أو لحركة أدبية، ثم يقولان: ولكننا عند "الممارسة نطبق

[8] *فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص64.*

[9] *اللغة والإبداع، ط انترناشينال برس القاهرة 1988، ص86.*

[10] *اللغة والإبداع، ط انترناشينال برس القاهرة 1988، ص86.*

[11] *علم الجمال: تر. نزيه الحكيم، المطبعة الهاشمية دمشق 1963، ص160.*

[12] *نظرية الأدب، تر، محيي الدين صبحي، ط المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية دمشق 1972، ص*

[13] *نظرية الأدب، ص227.*

[على نحو] غريزيّ بسيط المقاييس التي نستقيها من استعمالاتنا اليومية الراهنة... وقد تكون مثل هذه المقاييس مضللة إلى حد بعيد"[14]، ثم يوردان كلاماً للويس تيتر Teeter على بيتين لمارفيل يقول فيهما:

حبّي النباتيّ سوف ينمو

بأوسع من نموّ الامبراطوريات وأكثر بطئاً

فقد قال تيتر: إن هذا "التصور الزاهي لنبات غراميّ يبذّ في خلوده الأهرام ويغطيها بظلاله الوريفة لَيبدو نتيجة مهارة فنية مدروسة، [بيد أن] لنا أن نتأكد من أن مارفل ذاته لم يكن في ذهنه مثل هذا التأثير المدقق، ففي القرن السابع عشر كانت كلمة "النباتي" تعني "الإنمائي"، ولربما استعملها الشاعر بمعنى المبدأ الواهب للحياة، وندر أن يكون في ذهن الشاعر المضمون الجنائني الذي تحمله اليوم"[15]. وهذا الذي لاحظه تيتر ما كان ليتم على نحو سهل إلا بامتلاك معجم تاريخي يدرس الكلمات والعبارات في تطورها الزمني.

وهو أمر ما يزال في لغتنا بعيد المنال، ولذلك فليس لدارسي الأسلوب في أدبنا العربيّ إلا أن يعودوا إلى هذه المصادر القديمة كي يستأنسوا بها في تكوين معيار يستعينون به في تحليل النصوص ما استطاعوا إلى ذلك سبيلا. وقد نبّه بوداغوف على أن على الباحث إذا ما ابتغى قياس فردية عمل ما في فترة ما أن يعرف كل ما يتصل بلغة تلك الفترة، وكذلك كلَّ ما يتصل بنظرية المعيار اللغوي لتلك الفترة أيضاً، فبذلك يتسنى لهذا الباحث أن يحدِّد مهارة الكاتب الفردية ويقوِّمَها[16]، كما أن عليه أيضاً أن يقف على أعراف تلك الفترة التي قد ترتبط بهذا المكان دون ذاك، وقد يؤدي الجهل بها إلى اللبس أو إلى إساءة الفهم. وقد أورد ديفيد ديتشس مثالاً لذلك كلمة "Homely" التي تعني "لطيفاً وديّاً" في إنجلترا، وتعني "بشعاً" في أمريكا، وعلى ذلك فكل قارئ من هذين البلدين إذا رآها في قصيدة لشاعر من غير بلده أساء فهم القصيدة تماماً إذا لم يكن يعرف هذا الفرق القائم في الاستعمال قبل قراءة القصيدة[17].

■ ***النمط العادي يحدده الاستعمال بينما مفهوم الاستعمال نفسه نسبي ولا يمكن الدارس من مقياس موضوعي صحيح.***

وتحسن الإشارة أخيراً إلى أن اعتماد اللغة العادية في عصر ما معياراً للانزياح قد يؤدي بنا إلى اعتبار الانزياح أمراً آنيّاً مرتبطاً بعصر محدد لا يجاوزه. ومن شأن هذا أن يقلل من قيمة هذا الانزياح؛ لأن الأصيل منه هو ما قاوم سطوة الزمن أطول وقت ممكن. وليس يسهم في ذلك إلا أن تكون اللغة أكثر ثباتاً ورسوخاً ممَّا يؤدي إلى بروز الانزياحات وتنوعها. والعكس صحيح أيضاً فكلما كان قانون اللغة ضعيفاً قلّت فيها إمكانيات الانزياح واختفت.

وهناك من اتخذ من النثر العلميّ معياراً لتحديد الانزياح. والنثر العلميّ مندرج تحت ما أُطلق عليه رولان بارت اسم "الدرجة الصفر". وقد تساءل بداءة عن أيّ نمط من أنماط النثر المكتوب ينبغي أن نتجه؟ فثمة نثر روائيّ، ونثر صحفيّ، ونثر علميّ... فأيها نختار كي يكون معياراً..؟.. ويجيب رأساً بأنه ينبغي "أن نتجه بداهةً إلى الكاتب الأقلِّ اهتماماً بالأغراض الجمالية؛ أي نحو العالم. فالانزياح، وإن لم يكن

---

(14) *نظرية الأدب، ص227.*

(15) *نظرية الأدب، ص228.*

(16) *انظر بحثه: "ماذا يمكن لعلم اللغة أن يعطي علم الأدب" ضمن كتاب الأدب والعلوم الإنسانية، لمجموعة مؤلفين، تر: يوسف حلاق، ط وزارة الثقافة بدمشق 1986، ص209- 210.*

(17) *انظر: مناهج النقد الأدبي، تر: محمد يوسف نجم، ط دار صادر بيروت 1967، ص505.*

منعدماً في لغته، فإن من المؤكد أنه قليل جداً"[18]. وهكذا فإن من الممكن "أن نشخّص الأسلوب بخط مستقيم يمثل طرفاه قطبين: قطب نثريّ وخال من الانزياح و[أحاديّ الدلالة غير قابل للخطأ، فيه تسمَّى الأشياء، على نحو مباشر، بأسمائها*] وقطب آخر شعريّ فيه يصل الانزياح إلى أقصى درجة"[19]. وتقع القصيدة قرب الطرف الأقصى، كما تقع لغة العلماء من دون شك قرب القطب الآخر[20]. فأما ما بين هذين القطبين من مستويات فيختلف في مدى شعريته أو نثريته تبعاً لمدى اقترابه من هذا القطب أو ذاك. وقد عمد كوهن في سبيل توضيح ذلك إلى مقارنة بين نماذج من النثر العلميّ لكتّاب من القرن التاسع عشر ونماذج من النثر الروائي وأخرى من الشعر في القرن نفسه، فاستبان له أن المنافرة –وهي مثال للانزياح– في النثر العلمي تنعدم انعداماً تاماً، ونسبتُها صفر إلى المئة. أمّا لغة النثر الروائي فتصل المنافرة فيها إلى نسبة ثمان في المئة. وهي نسبة ضئيلة إذا ما قورنت بالشعر الذي تصل فيه المنافرة إلى حوالي أربع وعشرين في المئة[21].

ثم يشرح كوهن طبيعة الفارق بين النثر والشعر بأنها طبيعة "لغوية؛ أي شكلية لا تكمن في المادة الصوتية ولا في المادة الأيديولوجية، بل في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات [بعضها مع بعض] من جهة أخرى"[22].

وقد خلص كوهن إلى اعتقاد راسخ بأن الشعر إنما هو نقيض النثر[23]. ومن ثم فقد صح عنده جعلُ النثر بل نثر العلماء على نحو خاص معياراً لإنزياح الشعر، ولا غرو فإن بضدها تتمايز الأشياء.

■ *إذا عرفنا اللغة الشائعة في هذا العصر فإن معرفتنا لها في ما مضى من أعصر أمر يكاد يكون متعذراً.*

ولكنْ يبدو أنّ جعْل الشعر نقيضاً للنثر أمر لا يخلو من مبالغة؛ لأن الشعر أي شعر لابد له من أن يتضمن عناصر تقترب من النثر إن لم تكن نثرية حقاً. وهي إلى ذلك مفيدة باعتبارها خلفية يظهر بها ويتضح الانزياح. ولنا هنا أن نتذكر ما مرَّ معنا من حديث موركاروفسكي عن خلفية وأماميةٍ في النص الفني. على أن ثمة نصَّاً مشكلاً، صلتُه بأسلوب الرواية أكثر منها بالشعر، ولكنه ذو صلة بما نحن بصدده الآن؛ فقد كتب إميل زولا في مقدمة الطبعة الثالثة لرواية "تيريز راكين" عام 1868 يقول: "كان ستيندال يؤكد أنه كان يقرأ الحقوق المدنية قبل أن يبدأ عمله كل صباح حتى يجد النغمة الصحيحة... وقد أراد ستيندال بهذا أن الأسلوب [عنده] يقتصر على نقل الفكرة بأقصى درجة من الوضوح والدقة [على الرغم من] أن أسلوبه كان على أعلى درجة من الفردية"[24]. وقد نبّه بوداغوف على ما قد يبدو في كلام ستيندال من مفارقة تكمن في سعيه إلى اكتساب أسلوب فرديّ واضح بتقليده نصاً فاقداً لأي تفرد لغويّ، بيد أنه لا تناقض –كما يقول بوداغوف– لأن "النص الحقوقيّ علّم الكاتب أداء أفكاره بدقة ووضوح. وعلى خلفية هذا النص الحقوقيّ الدقيق كان [يمكن] الكاتبَ أن يصنع نبرته الخاصة، ويبدي موقفه الخاص من اللغة.

---

(18) بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ط1 دار طوبقال الدار البيضاء 1986، ص23.

** فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص67.*

(19) بنية اللغة الشعرية، ص23– 24.

(20) المصدر السابق، ص24.

(21) انظر: المصدر نفسه، ص116– 117.

(22) المصدر نفسه، ص191.

(23) انظر المصدر نفسه، ص49، 92، انظر: ص187.

(24) بوداغوف: ماذا يمكن لعلم اللغة أن يعطي علم الأدب، ص212.

وهكذا كان؛ إذا لم تَحُلْ نصوص الحقوق المدنية دون اكتساب الكاتب أسلوباً خاصّاً وموقفاً خاصّاً من اللغة ومعيارها، بل على العكس ساعدته في إيجاد طريقته الفردية الخاصة. وهكذا يتأكد مرة أخرى القانون الذي يحكم كل لغة متطورة لها تقاليدها الأدبية العريقة، وهو أن المعايير العامة لهذه اللغة لا تمنع الكاتب... من إبداء موقف فرديّ من اللغة"[25].

وقد يؤدي بنا هذا الحديث عن النثر بما هو معيار خارجي للانزياح إلى معيار، لا كلّ الانزياح طبعاً، ينماز ويتضح من خلال سياقه الذي يرد فيه. وقد غدا مقرراً عند مدرسة لندن اللغوية على الأقل أن الكلمة لا معنى لها خارج السياق الذي تظهر فيه، وإذن فاستعمالها ضمن غيرها من الوحدات اللغوية هو الذي يمنحها معنىً ما[26]. وقد يتغيّر معناها إذا ما وضعت في سياق آخر بل قد ينتقل السياق بالكلمة إلى ضد معناها. وأمثلة ذلك كثيرة؛ فقد أورد أحمد مختار عمر ستة عشر استعمالاً عربياً لكلمة "يد" ترد في كلّ سياق بمعنى مختلف[27]. وأورد ريتشاردز بضعة سياقات لاستعمال كلمة "الكتاب"، ثم أعقب ذلك بقوله: "إننا نتابع هذه التغيرات من دون عناء؛ لأننا معتادون عليها، لكننا لم نعتد على التغييرات التي تطرأ على الكلمات التأملية ذات الصبغة التجريدية العالية، وإنه لأمل مشروع وفرصة كبيرة للتطور العقلي أن نعتاد عليها جميعاً على حد سواء يوماً ما؛ أعني أن ذلك هو أساساً غايةُ التربية المتقدمة ومسوّغها"[28].

■ لا يصح أن نقيس الانزياحات القديمة على ما نستعمله الآن من لغة.

وقد قسم بعض الباحثين السياق أربعة أنواع، وهي: السياق اللغويّ، والسياق العاطفيّ، وسياق الموقف، والسياق الثقافيّ[29]. وهي كلها مفيدة في تبيان الانزياح. ولكنّ أولها هو، فيما يظهر، أجدرُها بأن يكون معياراً. أمّا الشخص الذي يُنسب إليه لفتُ الأنظار إلى هذا المعيار فإنه ريفاتير الذي سعى إلى إحلال هذا المعيار محلّ معيار اللغة الشائعة. وكان ذلك في مقال له عنوان "معايير لتحليل الأسلوب"، ثم أفرد لشرحها مقالاً آخر. وضمَّن المقالين كتابه "علم الأسلوب البنيويّ"، وحددها ما يريده بالسياق، وهو معناه الأضيق؛ أي السياق اللغوي دون سياق الموقف أو المقام، فهذا لا مكان له في نظريته[30]. ويبدو أن سبب ذلك عائد إلى أن سياق الموقف خارجيّ لا يكون واضحاً ضمن النص، إذ هو ينتهي فور الانتهاء من النصّ تقريباً، على حين يظل السياق اللغوي حاضراً في النص أبداً لأنه هو النص، ومن ثم فإن كل نص يخلق سياقه الخاص به، لأن كل نص فإنما ينبغي أن تكون له فرديته المميزة له. ولكنّ اعتماد السياق معياراً للانزياح سيعيدنا إلى ما كنّا أتينا على ذكره سابقاً، إذ إنه يعني أن بنية النص تظهر من حيث العبارات والصيغ في مستويين اثنين: فواحد منها تكون فيه اللغة طبيعية، وأما الآخر فيمثّل هذا الانزياح عن الأول[31]. وقد مر بنا آنفاً أن النظر إلى الأسلوب على هذا النحو لم يكن من ريفاتير ابتداءً وإنما هو مسبوق إليه بموكاروفسكي حيث تحدث هذا الأخير عن أمامية في النص تمثّل الانحراف، وعن خلفية عادية يظهر عليها الانزياح.

على أن شكري عياد لم يرتض استبعاد ريفاتير للسياق الخارجيّ أو لسياق المقام. واقترح مصطلح

---

[25] *المصدر السابق، ص213.*

[26] *انظر: مختار عمر، أحمد: علم الدلالة، مكتبة دار العروبة الكويت 1982، ص 68-69.*

[27] *انظر علم الدلالة، ص70.*

[28] *فلسفة البلاغة، تر: ناصر حلاوي وسعيد الغانمي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع13- 14 ربيع ربيع 1991، ص23.*

[29] *اقترح هذا التقسيم K. Ammer. انظر: مختار عمر. علم الدلالة، ص69.*

[30] *انظر: عياد، شكري: اللغة والإبداع، ص91.*

[31] *انظر: المسدي: الأسلوبية والأسلوبية، ص104.*

"النسق" بدلاً ممّا يسميه ريفاتير "السياق اللغويّ"، مبقياً على مصطلح "السياق" للمعنى العام. وممّا دعاه إلى تفضيل كلمة "النسق" هو أنها تدل، في واقع التحليل اللغويّ، على "نظام" يُبرز ما في "الانحراف" من مخالفة"[32]. ويستطرد في بيان هذا النسق فيقول: "ولا يلزم أن يكون هذا النسق أو النظام مبنياً على اللغة المعيارية أو على عرف ما؛ أو بعبارة أخرى نظاماً غير مميز، بل يكفي أن يكون هو النظام الذي اطرد عليه النص حتى أصبح القارئ يتوقع عودته، ولو كان هذا النظام في أصله انحرافاً"[33].

وعلى الرغم من أنّ عياداً لم يوافق ريفاتير في كل ما قاله في شأن السياق فإنه قد أورد في شيء من التفصيل ما يريده ريفاتير بالسياق: فعند هذا الأخير وحدة أساسية سمّاها "السياق الأصغر" –ورأى عياد تسميتها بالنسق الأصغر– وهذا يشكل مع الانحراف أو المخالفة ما سماه ريفاتير "مسلكاً أسلوبياً". وقد مثل له بالاستعارات التي تقوم على نعت الشيء بما ليس من صفاته من مثل القول بأن الشمس سوداء أو أن العطر صارخ والضوء خجول... الخ؛ فالنسق الأصغر في هذه العبارات هو الاسم الأول من كل منها، أمّا المخالفة أو الانحراف فهو الوصف الذي أُعطيَه ذاك الاسم[34] بيد أن السياق أو النسق الأصغر يمكن أن يدخل في "سياق أكبر" فيكون التأثير الأسلوبي متجاوزاً حدود القطبين داخل حدود الجملة النحوية أو عدد معيّن من الجمل؛ وإنما تتحدد نهايتها بشعور القارئ، كما تتحدد بدايتها بقدرته على التذكر. ويوجد عند ريفاتير شكلان أساسيان لهذا السياق الأكبر، وهما على هذا النحو:

■ *الانطباعات التي تبتعثها ألفاظ دانتي في رجل من معاصريه تختلف حتماً لدى رجل آخر في عهد آخر.*

سياق + مسلك أسلوبي + سياق

أو: سياق + مسلك أسلوبي يبتدئ سياقاً جديداً + مسلك أسلوبي[35].

فكأن السياق الأكبر في كلتا الحالتين يتحدد بالعبارات التي تحيط بالسياق الأصغر، وإن كان من الجائز أن تمتد المخالفة كي تصبح هي نفسها سياقاً.

وعلى الرغم من أن شكري عياد يرى أن التحليل واضح وبسيط فإنه يرى فيه خطأ فنيّاً يمكن أن يوقِع في الارتباك؛ ذلك بأن ما سمّاه ريفاتير "المسلك الأسلوبي" يدل في حالة "السياق الأصغر" على "سياق + مخالفة"، أمّا في حالة "السياق الأكبر" فهو لا يدل في الواقع إلا على "المخالفة"، لأن ما كان "سياقاً" داخل "المسلك الأسلوبي" الأول؛ أصبح الآن جزءاً من السياق الأكبر[36].

وعلى الرغم من أن عياداً طبق على بيتين من شعر زهير طريقة ريفاتير وجاراه فيها، بيد أن ذلك عن غير اقتناع، لأن في هذه الطريقة –كما يقول عياد– من التعقيد ما يجعل الطريقة التقليدية العربية أجدى وأسهل[37]. لكنّ عياداً لم يشرح لنا ما الطريقة العربيّة؟

وثمة عند ريفاتير معيار آخر لتمييز الانزياحات يتمثل فيما أسماه على سبيل التجريد بـ"القارئ العمدة

---

[32] *اللغة والإبداع، ص 91.*
[33] *اللغة والإبداع، ص91.*
[34] *انظر: اللغة والإبداع، ص92.*
[35] *انظر: اللغة والإبداع، ص92.*
[36] *انظر: اللغة والإبداع، ص92.*
[37] *انظر: اللغة والإبداع، ص94– 95.*

archileceur"، وهو "القارئ المقبول بالبداهة الذي [يمكن أن] يتلقى تأثير النص"[38]. وهو قول ربما بدا ساذجاً، ولكنّ ريفاتير يريد القول من ورائه: "إن حكم القيمة الذي يصدره القارئ لابد أن يكون قد صدر نتيجة لمثير ماثل في النص. ومهما كان موقف القارئ شخصياً ومتنوعاً فإن سببه يظل موضوعياً ثابتاً"[39].

ويؤكد ريفاتير أثر الزمن عاملاً مغيراً في الدلالة الأسلوبية؛ إذ إن استجابات القارئ المخبر لا تصلح إلا فيما يتعلق بحالة اللغة التي يعرفها. ووعيُه اللغوي الذي يتحكم في ردود فعله يتصل بفترة زمنية وجيزة في تطور اللغة، ومن ثم فقد حذّر ريفاتير من أمرين:

الأول يتجلى في خطأ الإضافة؛ كاعتبار عناصر عادية في عصرها، ذات ميزة أسلوبية لم تكن لها، وذلك بسبب اختفائها من النظام اللغوي الذي يستعمله القارئ وإثارتها لانتباهه كأنها عناصر غير عادية.

وأما الأمر الآخر فيتجلى في خطأ الحذف، وهو عكس الأول، إذ إنه يتعلق بعناصر أسلوبية مستحدثة ذات مزية في النص الأصلي غير أنها استوعبت مع الزمن في المراحل اللغوية التالية، وأصبحت تشبه الوحدات العادية التي لا مزية لها في حالة تالية لتطور اللغة، وفقدت بها قدرتها على إثارة انتباه القارئ ومن ثم تأثيرها فيه[40].

■ حبي النباتي سوف ينمو بأوسع من نمو الامبراطوريات وأكثر بطئاً.

وتحسن الإشارة أخيراً إلى أن مثل هذه الطريقة في الاعتماد على القارئ العمدة في دراسة الأدب على هذا النحو أو ذاك لم تكن من اكتشافات ريفاتير ابتداءً. فثمة تجربة سابقة قام بها ريتشاردز في كتابه المهم "النقد العمليّ" 1929. وكذا تجربة لنورمان هولاند وأخرى لكنتجن[41].

وثمة معيار له ارتباط بما مضى من حديث عن القارئ العمدة، وذلك هو معيار الذوق. والذوق قدرة للإنسان تحفزه على التفاعل مع القيم الجمالية في الأشياء أو في الأعمال الفنية. وهو معيار عام ذو مكانة جوهرية في النقد الأدبي، إذ كان معروفاً من الكلاسيكيين، غير أنهم حدُّوا منه بأن ربطوه بالقواعد، على حين أسرف الرومانسيون في الاعتماد عليه، ودخل منظومتهم الفكرية صنواً للخيال والعبقرية، ومن ثم فقد غدا النقد، الذي يعتمد الذوق، ضرباً من الإبداع الفني يعتمد العبقرية[42]. ثم كان أن حظي الذوق عند معظم النقاد فيما بعدُ بالاحترام؛ فهو "الجميع معيار للنقد وهدف في الوقت نفسه: معيار مرن، وفي هذا تكمن مزيته وخطورته معاً، وهدف، لأن وظيفة الناقد غيرُ وظيفة المحكّم في المسابقات الأدبية، فالناقد كاتب يتجه إلى جمهور، ومهمته هي أن يساعد هذا الجمهور على تذوق الأعمال الأدبية أو أن يربّي ذوقه..."[43].

وكان ممّا انتهى إليه شكري عياد أن الذوق ينبغي أن يُعتمد أساساً لنقد علميّ. وحدّد الذوق بأنه معيار وسط بين العلم والفن، وبين الأحكام العامة والأحكام الجزئية، وبين التفسير والتقييم. ومن ثم فهو يجمع بين

---

[38] *شبلنر، برند: علم اللغة والدراسات الأدبية، تر: محمود جاد الرب، الدار الفنية القاهرة 1991، ص 92.*

[39] *فضل، صلاح: علم الأسلوب، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1985، ص161.*

[40] *انظر: فضل*

[41] *انظر: عياد، شكري محمد: دائرة الإبداع، ط دار إلياس بالقاهرة 1987، ص44، 157، 160.*

[42] *انظر: دائرة الإبداع، ص29.*

[43] *دائرة الإبداع، ص32.*

■ اع... اللغة العادية عصر ما كم... للانزياح يؤدي بنا اعتبار الانز...

هذه الوظائف الستة التي عني بها النقاد دائماً[44]. وقد نبه عياد على أن الذوق الذي يتحدث عنه ينبغي ألاّ يلتبس بالميل الفردي أو الوقتي بل هو نقيضه[45]. إن الذوق يعني ممارسة الحكم على أعمال معينة بناء على مرجع عام ذي قيمة ما وإن كانت القيمة نفسها غير معللة[46] إن مرجعه النهائي استعدادٌ مستقر في الطبيعة البشرية مثله مثل المنطق. والكشفُ عنه هو من قبيل الكشف عن العلل الأولى[47]. ولكن هذا الذوق لا يكفي أن يكون فطرياً كي يصحّ معياراً للحكم على الأعمال الأدبية بل لابد من أن يكون ذوقاً مدرباً وخبيراً، وحينذاك فحسب يمكن له أن يقترب من حدِّ العلمية الذي تحدث عنه عياد، وحينذاك يمكن أيضاً أن نفهم ما يعنيه ناقد آخر هو جان كوهن حين ماز بين تذوّق النص وبين معرفته، فرأى أن "تذوق النص غير معرفته، ومعرفته غير تذوقه"[48]، فهو ههنا يتحدث فيما يلوح لنا عن تذوق فطريّ غير مقترن بشيء من التحليل أو التعليل، أو قلْ هو يتحدث عن ذوق غير مصقول بثقافة.. ومن البديهيّ أنْ تتباين الثقافة في نوعها ومقدارها عند هذا القارئ أو ذاك. وإذا كان كل قارئ يتأثر بطبيعته ومزاجه في الحكم على النصوص فإن طبيعة ثقافته تسهم إلى حد بعيد في تعيين مواضع الانزياح، وعلى ذلك فإن قارئ الشعر الذي لا خبرة له بالرواية سيجد في هذه الأخيرة مقداراً أكبر من الانزياحات. وكذا الأمر عند قارئ الرواية الذي لا يكثر من قراءة الشعر سيجد فيه من الانزياحات قدْراً أكبر ممّا لو كان مديماً لقراءته. وهكذا فإن كل واحد من هذين القارئين داخل في عالم جديد لم يألفه، وكلّما أكثر من هذا الدخول وأدامه تكشّفت له نواميس هذا الفن وتقنياته، وصار أكثرتلهفاً على الجديد المستحدث؛ لأن ما بين يديه لم يعد يثيره على نحو فائق، أو هذا ما يحدث في أغلب الأحيان.

وممّا أفاد علماء الأسلوب منه نظرية الإعلام التي انبثقت في خمسينيات هذا القرن، ووجد علماء الأسلوب فيما ما يمكن أن يساعد على اكتشاف الانزياح؛ وذلك من خلال مفهوم متصل بهذه النظرية اتصالاً وثيقاً هو مفهوم الحشو redundancy[49] الذي استعارته النظرية من البلاغة –على حد ما قاله كوهن– ولكنها حين استعارته أعطته معنى الابتذال تماماً[50].

وقد توصلت هذه النظرية إلى أن نسبة الإعلام تقل بمقدار ما تزداد نسبة التوقع، فإذا كانت نسبة التوقع لوحدة من وحدات الرسالة عالية فإن قيمتها تقترب من درجة الصفر، ومن ثم فإنها تدخل في دائرة الحشو. وعكس ذلك صحيح أيضاً؛ "فأنت تزيد في إخبار بلاغ من البلاغات كلما كانت الوحدة المنتقاة لبعض الوحدات الأخرى ضعيفة التوقع"[51]؛ أي أن ثمة علاقة عكسية، إن صحّ التعبير، بين التوقع من جهة وبين المفاجأة التي يحدثها ما هو غير متوقع من جهة أخرى، فإذا زادت نسبة التوقع قلّت نسبة المفاجأة ومن ثم نسبة الانتباه[52]. وهذه نتيجة وثيقة الصلة بالانزياح؛ لأن كل انزياح فإنما هو انزياح بما

(44) انظر: دائرة الإبداع، ص37.
(45) انظر: دائرة الإبداع، ص38.
(46) انظر: دائرة الإبداع، ص37.
(47) انظر: دائرة الإبداع، ص38.
(48) بنية اللغة الشعرية، ص25.
(49) انظر: عياد، شكري محمد: اللغة والإبداع، ص79. وللتوسع في نظرية الإعلام ومفهوم الحشو ينظر كتاب أندريه مارتينية/ مبادئ اللسانيات العامة، تر: أحمد الحمو، ط وزارة التعليم العالي دمشق 1985، ص183– 198.
(50) انظر كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص136. ويبدو أن المعنى البلاغي له هو "الإطناب".
(51) مونان، جورج: مفاتيح الألسنية، تر: الطيب الكبوش، منشورات سعيدان تونس 1994، ص134– 136.
(52) انظر: عياد: اللغة والإبداع، ص81.

يحققه من مفاجأة. وهناك من أدرك هذا الأمر وهو فارجا، فكان مما عرّف به الأسلوب أنه "المفاجأة"[53].

غير أنه قد يكون في مسألة الإبلاغ التي مرت آنفاً بعض اللبس مما يؤدي إلى الظن بأن الأدب داخل في دائرة الإبلاغ أو حتى الإعلام. وهذا غير صحيح طبعاً؛ لأن الأدب، فيما انتهت إليه النظرية الأدبية الحديثة، لا يرمي إلى الإبلاغ بل إلى التعبير والإيحاء.. فكيف إذن أمكن لهذه النظرية أن تدخل في علم الأسلوب..؟.. سؤال كان شكري عياد قد انتبه إلى مؤداه وكفانا مؤونة الإجابة عنه، ذلك "أن نظرية الإعلام لا تبحث في محتوى الرسالة، بل في شكلها فقط. [وهكذا] فسواء أكان المعنى الذي يراد توصيله جليلاً أو حقيراً، إخباراً أم تعبيراً.. فهناك هذا التفاوت في كمية "الإعلام" أو "كمية الحشو" بين عنصر لغوي وآخر؛ أي أن "الحشو" و"الإعلام" هنا لا شأن لهما بطبيعة الموضوع أو طبيعة المعنى. ومن ثم وجد علماء الأسلوب في مفهوم "الحشو" تفسيراً وتقويةً لمفهوم "الانحراف"[54]. وربما كان مفيداً أن نقارب بين هذا الكلام وبين ما كان موكاروفسكي قد تكلم عليه من "أمامية" تمثّل العناصر البارزة أو المنحرفة في النص و"خلفية" تظهر عليها تلك العناصر المنحرفة. على أن في كلام هذا الأخير لطفاً يفتقر إليه مفهوم "الحشو" حين يكون الكلام في الشعر؛ إذ إن القول الشعري يتضمن الشعريّ المنحرف الذي يظهر من خلال سياق غير منحرف، ولكنّ وجوده مهم لأنه يقوم بوظيفة تقوية الانحراف. وإذن فوجوده لم يكن حشواً. فإذا كان الحشو نقيضاً للانحراف لأنه لا يؤدي إلى لفت النظر الذي يؤديه الانحراف فإن هذا يؤكد مرة أخرى أن الأشياء إنما بضدها تتميز. بيد أنّ ممّا تحسن الإشارة إليه أنّ مفهوم الحشو قد يكون فرضاً ذهنياً خارجياً لا وجود له في النص، وحينئذ يغدو قريباً من معيار اللغة العادية؛ فلو أن ناقداً ما راح يحلّل بيتاً أو قصيدة يخلوان من الحشو فلابد له حينئذ من أن يعيد تفكيك تلك القصيدة بما يجعله قادراً على أن يقارن بين شكلها الأصليّ وما آلت إليه بعد التفكيك.

■ *النثر العلمي ليس معياراً لتحديد الانزياح. فهو مندرج تحت ما أطلق عليه رولان بارت اسم "الدرجة الصفر".*

وثمة معيار لفت رومان جاكوبسون الأنظار إليه. وتربطه ببعض ما مضى من معايير صلة قوية. ويتمثل فيما دُعي بالعلاقات الرأسية والعلاقات الأفقية*. فأما العلاقات الرأسية فتعتمد على تداعي المعاني بين الكلمة داخل النص، وبين قريباتها في الاشتقاق أو في الحقل الدلالي خارجَه، كالعلاقة بين عالم وعلاّمة ومعلم ومتعلم وعِلم وتعليمَ... وكذا بين عالم وعارف وحَبْر وفقيه وجهبذ... وكذا بينها وبين مضاداتها كجاهل وأميّ وصانع وحرفيّ.. إلخ[55].

ومن الواضح أن المعيار في مثل هذه العلاقات هو معيار خارجيّ يعتمد على استدعاء كلمات ليست حاضرة في النص وإنما هي في حالة غياب in absenits كما سماها دوسوسير[56].

ويبدو أن هذا النوع من العلاقات لا تظهر قيمته منفرداً دون التفات إلى النوع الآخر وهو العلاقات الأفقية التي تربط ما بين أجزاء الكلام بعضها بالبعض الآخر في السياق الواحد، فهي إذن تخضع لقانون التجار، وتمتاز من التي قبلها بأنها علاقات حضورية كامنة في النص. على أن دوسوسير قد تردد –على ما قال شكري عياد– "في اعتبار هذه العلاقات الأفقية راجعة إلى اللغة أم إلى القول. ومال أخيراً إلى وضعها في

---

(53) مونان، جورج، مفاتيح الألسنية، ص135.

(54) اللغة والإبداع، ص80 –81.

** يُطلق عليهما أيضاً تسمية: العلاقات الاستبدالية أو محور الاختيار، والعلاقات الركنية أو محور التوزيع. انظر: المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص139– 140.*

(55) انظر: شكري عياد: اللغة والإبداع، ص42 وقارن بويلك. ووارين: نظرية الأدب، ص225.

(56) انظر: فصول في علم اللغة العام، تر: أحمد نعيم الكراعين، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، د. ت. ص214.

منزلة بين بين، فهي خاضعة إلى حدٍّ ما للنظام اللغويّ الذي هو حقيقة اجتماعية لا يمكن تغييرها من قبل الفرد، وهي من جهة أخرى راجعة إلى حرية الفرد واختياره"[57].

وقد صاغ جاكوبسون نظريته في الأسلوب على أنه إسقاط للمحور الرأسي على المحور الأفقي[58]. ولكن المبدع في هذا الإسقاط يُحدِث انزياحاً في قاعدة الاستبدال بحيث يتصرف في هيكل الدلالة بما يخرج عن المألوف مما يولّد الاستعارة، بيد أن هذا الانزياح ما كان ليظهر إلا ضمن العلاقات الأفقية، فإذا وافق أن كان في هذه العلاقات الأفقية انزياح آخر من كناية أو مجاز مرسل أو تشبيه مثلاً فقد صار لدينا في الجملة الواحدة انزياحان من شأنهما أن ينقلا الكلام من حيّز نفعيّ محدود ليدخلاه في رحاب غير محدود من التأثير والجمال. وغير خاف بعدئذٍ أن هذا الكلام في العلاقات الأفقية لم يكن ليختلف في كثير عما سبق من كلام على السياق.. وإذن فليؤخذ مثل هذا الكلام على أنه توكيد لذاك.

وقد اقترح واحد من أتباع تشومسكي يدعى ثورن أن تُتَّخذ البنية السطحية والبنية العميقة أساساً في تعيين الانزياحات. ومما يذكر أن هاتين البنيتين هما من أهم مقولات تشومسكي اللغوية، فقد ذهب إلى أن "معظم الجمل لها بنيتان: بنية سطحية أو ظاهرية وأخرى تحتية أو عميقة. وللتمييز بين هاتين البنيتين قيمة من حيث المعنى تظهر عند المقارنة بين هاتين الجملتين: "عقاب الله تطهير" و"عقاب المذنب تأنيب"؛ فالبنية الظاهرية واحدة في كلتيهما، [أي أن كل واحدة منهما تحتوي على مبتدأ ومضاف إليه وخبر] ولكن البنية العميقة توضح أن "لفظ الجلالة" في الجملة الأولى هو فاعل العقاب، و"المذنب" في الثانية هو من وقع عليه العقاب. كذلك تظهر فائدة التفرقة بين البنية الظاهرية والبنية العميقة في فهم بعض التراكيب التي يمكن أن تحمل أكثر من معنى. كما لو قلنا: "نقد العقاد"، فالبنية الظاهرة لهذا التركيب (وهي التي يدل عليها الإعراب: مضاف ومضاف إليه) تحتمل بنيتين عميقتين: فإما أن يكون العقاد هو الناقد [فيكون ذلك من باب إضافة المصدر إلى فاعله] وإما أن يكون هو المنقود"[59] من باب إضافة المصدر إلى مفعوله.

والجمل التي لا تطابق النحو مطابقة تامة يمكن– حسب نظرية تشومسكي– أن يكون السبب في عدم مطابقتها راجعاً إلى البنية الظاهرية أو إلى البنية العميقة: فمخالفة البنية الظاهرية مثل أن تقول: "عاصفة هبّتْ" فتبتدئ بالنكرة ومطابقة النحو تقتضي إما أن تقول: "هبت عاصفة" أو "العاصفة هبت". أما مخالفة البنية العميقة فكما في الجمل [الشهيرة]: "إن أفكاراً خضراء [عديمة اللون] تنام بعنف "ومن الواضح أن التغيير الذي أحدثه القائل في الحالة الثانية أبلغ منه في الحالة الأولى. وحتى لو خفّفنا ما في هذه العبارة من غلو مصطنع، فاكتفينا بالقول "نامت الأفكار" لبقي المعنى بين هذه الجملة وبين قولنا "هدأت الأفكار" أعمق من الفرق بين "عاصفة هبت" و"هبت العاصفة"[60]. أما عن العلاقة بين الانزياح وهاتين البنيتين فقد

رأى كمال أبو ديب أن الشعرية– وهي عنده ناتجة عن فجوة التوتر التي هي في رأينا معادل للانزياح– تتجلى في مدى التباعد والتغاير بين البنيتين، بحيث كلما ازداد التباعد ازدادت الشعرية في النص، وتخفّ هذه الشعرية بمقدار ما تزداد نسبة التطابق بينهما[61].

---

(57) *اللغة والإبداع، ص43.*

(58) *انظر: المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، ص140.*

(59) *عياد شكري محمد: اللغة والإبداع، ص53.*

(60) *اللغة والإبداع، ص53– 54.*

(61) *انظر: في الشعرية، ط1 مؤسسة الأبحاث العربية بيروت 1987، ص57.*

وأخيراً فإن هناك من الباحثين نفراً وجد في الإحصاء مقياساً موضوعياً لتعيين الانزياحات. ويأتي بيير جيرو على رأس هؤلاء؛ فقد رأى أن "الألفاظ ذاتَ التواتر غير العادي لدى كاتب من الكتاب [قياساً] إلى التواترات الموضوعية من خلال عدد كبير من الكتاب الآخرين المعاصرين تكون الألفاظ المفاتيح عند ذلك الكاتب"[62]. وقد نقل كوهن تعريف جيرو للأسلوب بأنه "انزياح يعرف كمياً بالقياس إلى معيار"[63]. وأيد شكري عياد ذلك فقال "إن المقياس الكميّ نافع في تعيين الانحراف بقدر ما هو نافع في استخلاص قواعد اللغة نفسها، فالشكل اللغوي المفضل، والذي نعده بناءً على ذلك أكثر قبولاً، وأعلى درجة في الفصاحة، هو الشكل الأكثر استعمالاً"[64]. والإحصاء نافع في تعيين الانحراف الذي يأتي على شكل تكرار غير عادي لسمة لغوية ما ربما لا تكون في حال انفرادها مختلفة اختلافاً قوياً عن نمط اللغة المعيارية. ولكن تكرارها هو الذي يمكن أن يؤدي بها إلى يؤدي بها إلى أن تكون انحرافاً. وهنا يدعونا شكري عياد إلى أن نتأمل بيت الأحوص:

وما كنت زوّاراً ولكنّ ذا الهوى	***إذا لم يُزَر لابد أنْ سيزور***

ليقول معقباً بعد ذلك: "لعلك توافق على أن التكرار هنا غير عادي، فليس من المألوف أن ترد عليك ثلاث كلمات من أصل واحد في مقدار بيت من الكلام. لعلك تتردد في تسميته انحرافاً.. ولكنْ ماذا تقول في صيغة المبالغة "زوّار" وهي قائدة هذا الرتل؟ إنها حقاً قليلة الاستعمال قياساً "زائر" أو إلى الصفة المشبهة التي تدل على كثرة زيارة النساء ومجالستهن "زير". فهل تعدّها لهذا السبب انحرافاً؟ أم لعلك تقول إن الصيغة مستعملة في موضعها الملائم فحسب؟ فمهما يكن جوابك فلا شك أن لهذه الكلمة في هذا الموضع قيمة تعبيرية؛ أي أنها سمة أسلوبية"[65].

ومن الواضح أن الناقد الكبير قد انزاح في هذا النص عن أصل موضوع وهو المقياس الكمّي، فراح يتكلم على "زوّار" وما يمكن أن يكون في استعمالها من انحراف؛ إذ يلوح أنه لم يستطع أن يطمئن إلى هذه النتيجة التي ابتغى الوصول إليها والتي تتمثل في تسمية ورود هذه الكلمات الثلاث انحرافاً. والحق أنه، فيما يبدو من كلامه اللاحق، ليس مقتنعاً بهذا المقياس الكميّ.، فهو يقول: "ولكننا لا نرى الاحتكام إلى المقياس الكمي وحده. حقاً إنه إذا طبق على عمل كبير أو على الأعمال الكاملة لكاتب أو شاعر ما فقد يوصل إلى نتائج مهمة عن عالمه الفكري (على نحو ما استبان لأولمان من دراستين له كثرة استعمال كورني لكلمات "الجدارة" و"الكرامة" و"الواجب" و"الفضيلة" و"الكرم" و"المجد" وكذا كثرة استعمال بودلير لكلمة "الهاوية")، ولكنّ التتبع الإحصائي لمثل هذه الكلمات التي تسمى "الكلمات المفاتيح" إن لم يكن مرتبطاً بانحراف ما فالأكثر احتمالاً أن دلالته ستبقى منحصرة في الكشف عن انشغال فكري للكاتب، قد يكون واعياً، بل وسطحياً، وبعيداً عن مركز الإبداع الفني الحقيقي... [وقد تكون] بعض هذه "الكلمات المفاتيح" التي نستخرجها بالإحصاء مجرد لوازم"[66].

---

[62] *مونان، جورج: مفاتيح الألسنية، ص135.*
[63] *بنية اللغة الشعرية، ص16- 17.*
[64] *اللغة والإبداع، ص86.*
[65] *اللغة والإبداع، ص87.*
[66] *اللغة والإبداع، ص87- 88.*

وهكذا فإن شكري عياد يحذّر "من الاعتماد على إحصاء الكلمات. فقد تكون "الكلمة المفتاح" غير حاضرة على الإطلاق في النص، قد تكون غائبة عن النص، مثل "جودو" بيكيت، وهي مع ذلك تسيطر على حركته"[67]، وقد تكون هناك كلمات متكررة، غير أن تكرارها لا يعني شيئاً كثيراً لأن طبيعة الموضوع تقتضي ذلك كأن تتكرر مثلاً لفظة "مفتش" في رواية بوليسية[68].

والحق أن الإحصاء لا يصح أن يكون مقياساً عاماً في تعيين الانزياح، ولكنْ حين يكون مصدر الانزياح هو التكرار فحينئذ يمكن لهذا المعيار أن يفيد، لا في تعيين الانزياح بما هو انزياح، وإنما في تعيين درجته. وطبيعيّ أنّ تعيين الدرجة إنما يأتي في مرحلة تالية لاكتشاف الانزياح؛ إذ إننا بعد أن نلاحظ أن ثمة تكراراً لافتاً للنظر لأنه تكرار غير عادي، حينئذ نلجأ إلى الإحصاء. وغالباً ما يلجأ الباحث إليه كي يؤكد للقارئ أن نتائجه تمتاز بالدقة؛ لأنها قد اعتمدت على ما تعتمد عليه العلوم المعيارية. وهكذا فليس من الصحيح عندنا ما ذهب إليه سعد مصلوح حينما أرجع أهمية الإحصاء "إلى قدرته على التمييز بين السمات أو الخصائص اللغوية التي يمكن اعتبارها خواص أسلوبية، وبين السمات التي ترد في النص وروداً عشوائياً، أو –كما قال ج. ن ليتش Leech إلى قدرته على التمييز بين ما يتضمنه النص من انحراف متفرد دال في استعمال اللغة وبين الشطط الذي لا متعة فيه"[69].

التمييز بين السمات الأسلوبية وبين غيرها من سمات عشوائية، وهو نفسه لا تبتدئ مهمته كما هو معروف إلا بعد تمييز الوقائع؟ فالباحث إذ يحصي يكون قبل ذلك قد ماز المنحرف من غيره. ومن ثم فقد كان كوهن أكثر قرباً من الواقع حين قال: "لن نطلب من الإحصاء أن يعطينا مفاتيح الشعر من عنده، بل يكفيه أن يختبر فرضية ظهرت لنا من تأمل بعض الأمثلة المتميزة"[70]. ويتأكد هذا بما ينقله عن جريماس الذي يقرر أن "المشكِل الحقيقيّ في الأسلوب ذو طبيعة نوعية لا كمية"[71].

ومن الممكن القول بأن الإحصاء إذا كان له أن يفيد فإنما يفيد خاصة في معرفة مستويات الانزياح وفروقاته عند شعراء ينتمون إلى عصور ومذاهب شعرية مختلفة. وأقرب مثال على ذلك ما صنعه كوهن حين قارن ورود النعوت المنافرة عند ثلاث مجموعات من الشعراء تمثل كل واحدة منها اتجاهاً شعرياً قائماً بذاته؛ فأمّا المجموعة الأولى– وتضم الشعراء الكلاسيين: كورني وراسين وموليير– فبلغ معدل ورود النعوت المنافرة فيها 3.6% فقط. وأما المجموعة الثانية، التي تضم الرومانسيين أمثال لامرتين وهيكو وفينيي، فبلغ المعدل عندها 23.6%، في حين بلغ المعدل عند المجموعة الأخيرة التي تضم رمزيين من مثل رامبو وفيرلين وملارمي 46.3%[72]، وغير خاف أن فائدة الإحصاء ههنا تنحصر في تبيان درجة الانزياحات عند كل مجموعة، مقارنة بما هو موجود عند المجموعات الأخرى، ولكنّ هذه الطريقة، وإن لجأ إليها كوهن على نطاق محدود، طريقةٌ شاقّة، وعسيرة المنالِ في تطبيقها على نصوص كثيرة بله عصوراً أدبية برّمتها.

---

(67) *اللغة والإبداع، ص131.*

(68) *انظر: سبلنر، برند: علم اللغة والدراسات الأدبية، ص70.*

(69) *الأسلوب: دراسة لغوية إحصائية، ط3 عالم الكتب بالقاهرة 1991، ص 51.*

(70) *بنية اللغة الشعرية، ص18 وقارن بشبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية، ص70.*

(71) *المرجع السابق، ص17.*

(72) *انظر: المرجع نفسه، ص118–119.*

وصفوة القول بأن من الأجدى على البحث الأسلوبيّ ألاّ يبالغ في اعتمادها وألاّ تُجعَل غاية في ذاتها، فهي لا تعدو أن تكون وسيلة من جملة وسائل قد تفيد بعض الأحيان، وقد تخفق في أحايين كثيرة. وربما لم يكن مبالغة أن يذهب المرء إلى القول بأن بين الإحصاء والتحليل الأسلوبيّ ما يشبه التضاد.

وبعد، فربما أمكن القول بعد كل الذي مضى: إن الانزياح، إذ هو يقوم على المفاجأة والتغيير وعدم الثبات، فإنه من البديهيّ أن يعجز معيار واحد فحسب في تعيينه دائماً، ومن ثم فلا مناص وأن تتعاور مختلف المعايير في ذلك وحسبما تقتضيه تركيبة النص وملابساته. وإذ قد غدا شائعاً ومقرراً في الخطاب النقديّ المعاصر أن النص الإبداعي الحق هو ما اتسم به التفرد، وامتاز من كل ما سواه من نصوص بميزات تخصه هو وحده، فإنّ هذا يؤكد مرة أخرى أن كل نص متفرد أصيل إذ هو يفاجئ قارئه بما يخرج عن المألوف فإنما يستلزم في نقده وتحليله أصالةً ينبغي لها أن تطمح إلى أن توازن تلك التي هي فيه. وبالجملة فإن كل ما مرَّ بنا من معايير إن هي إلا منطلقات عامة وغير نهائية يستأنس الباحث الأسلوبي بها في تبيان الانزياح.

أمّا أولئك الذين وجّهوا ما وجهوا من نقد لمفهوم الانزياح معتمدين على ما يزعمون من صعوبة تحديد معيار له فلعل في هذه النتيجة مَقْنَعاً لهم إن هم راموا الاقتناع.

❑❑❑

الإبداع والتلقي

في ضوء الدال والمدلول

د.عبد الجليل مرتاض

حين تُسوّل لباحث نفسهُ في إحدى لحظات اللاّوَعْي أو الغرور أن يجرؤ على تناول عمل إبداعي أو مما يمس عالم التخييل والإبداع، لن يسعه إلا أن يجد نفسه بين سطور خطها موركاً في فضاءات من المجاهل والطلامس، وفي الوقت نفسه، خطها موركاً في فضاءات من المجاهل والطلامس، وفي الوقت نفسه، لن يجد مناصاً، وقد ثاب إلى لحظة وعيه ونكوصه عن غروره، من أن يتهم أو يسم نفسه بأنه إما مغامر أو مبدع مراهق.

ذلك أننا من جهة نريد أن نتناول عالماً تخيلياً له أدواته ومواهبه، ومن جهة أخرى نقدم على تناول عالم لغوي يُفْترض فيه سلفاً أن تكون حقوله اللسانية موضوعية ذات مناهج مشخصة في وحداتها وقوالبها وتراكيبها.

أضف إلى ذلك، أن بين هذا العالم وذاك ثرثرة قد تتكرر فارضة مضايقاتها علينا تارة من الخارج، ومرة من داخل العمل الأدبي والفني نفسه، والإشكال في الحالتين، وإن كان مضبباً ومعتماً، فهو ليس منعدم الملاحظة، والتصور تماماً.

▪ إن العمل الإبداعي كما تتصوره في أفقيته مشكّل من إواليات متتالية فهو لا يحضر إلا ليغيب، والحاضر من شأنه أن يتمثل الغائب.

إن العمل الإبداعي، كما تتصوره، في أفقيته مُشكّل من إواليات متتالية، فهو لا يحضر إلا ليغيب، ولا يغيب إلا ليحضر؛ والحاضر من شأنه أن يتمثل الغائب، وإذا بهذا الغائب يغدو حاضراً ليستدعي هو الآخر غائباً آخر، وهكذا إلى مالا نهاية.



وبين هذا الحضور وهذا الغياب المستدعيين بعضهما بعضاً يبرز بينهما تعارض أو تضاد مبدئي داخل العمل الإبداعي، من الصعب حدسه في الآن ذاته، ونحن نتلفظ أو نستقبل هذه الرسالة أو تلك، ومما قد يعوّض هذه الصعوبة أو يخفف من وطأتها تلك المخالفة LA DISSIMILATION الصوتية أو الدلالية أو هما معاً، والتي تعمل على تمييز العلامات بعضها من بعض، ولولا تلك المخالفة اللسانية التي

تعمل عملها داخل الأنساق المستقبلية لوجب علينا أن نعيد كتابة وبناء ما نتلقى إجبارياً قبل أي عملية من عمليات القراءة والتحليل.

ولعل هذه النظرة لا تبتعد كثيراً عما يراه جاك ديريدا مما أسماه بدارسة الكتابة LAGRAMMATOLOGIE التي يقصد بها التمييز بين اللغة من حيث هي بنية صوتية مسموعة، ومن حيث هي علامات أو خطوط كتابية مرئية" والتي لن يسعى درسها إلى البحث عن بنية مركزية تنغلق على دال مركزي، بل البحث عن القيم الخلافية التي تتضمنها عناصر الكتابة من حيث هي الأصل الممكن للغة"(1)، حتى وإن كان ديريدا يقارن الخطوط الكتابية بما يعارضها من علامات وآثار ونقوش بوجه عام.

على أي حال، إذا كانت القراءة اتصالاً أو بلاغاً بين القارئ الأول الثابت أي الكاتب نفسه أو المرويَ له، وبين القارئ المتغير، فعلام نعوّل في قراءتنا؟ على الدال أولاً والمدلول ثانياً أم عليهما معاً وفي آن أم نفهم المدلول أو نتمثله استحضاراً ثم نطرق باب الدال؟

باستحضار بعض المعطيات التي تثار هنا وهناك بودنا لو نتساءل مع تورودوف: "فمع أي شيء يتطابق هذا التقسيم في تجربتنا نحن القراء؟ إن العلاقات الغيابية علاقات معنى وترميز، وهذا الحدث يستدعي حدثاً آخر، وهذا الفصل الروائي يرمز إلى فكرة ما، وذاك الفصل يصور نفسية ما،... وتتألق الكلمات في علاقة دالة بموجب سببية ما (لا بموجب استحضار)"(2).

■ ***دراسة الكتابة هي التمييز بين اللغة حيث هي بنية صوتية مسموعة ومن حيث هي علامات أو خطوط كتابية مرئية.***

يبدو أن تتابع الوحدات في علاقة دالة لهذا السَّبب أو ذاك، إن لم تكن بموجب استحضار، مثلما أشار تورودوف أعلاه، فهي لن تكون بموجب أي سبب بل بحسب الجنس الأدبي أو الفني، على أن ننظر إلى هذه العلاقة الدلالية نظرة لسانية بصفتها شكلاً مقيداً أو مطلقاً، لأن العلاقة هنا بين النص وسياقيه من جهة، وبين متلقيها من جهة ثانية أوسع مما يتصور متصور، لكن هذه العلاقة، مع ذلك ينبغي ألا تترك حرة ومتحركة على علاتها، خاصة وأن الكاتب يفترض فيه ذلك السارد العالم بكل شيء، لكن هذا الأخير كائن متقلب، حتى إن أحداً أو طرفاً من شخوصه الذين يوظفهم في العمل الإبداعي لصالحه قد يتميز عليه أو يغير له ما سبق أو سيلحق في هذا العمل من تحركات ومسارات فنية ليست مسافاتها منضبطة ولا مضمونة سلفاً في كل حال، حتى ولو كان أحد هؤلاء الشخوص غير مهتم به من المتلقي، على أنه قد يكون مثلاً شخْصية ثانوية أو طفيلية، وما ذلك سوى لأن المتلقي . أي القارئ . نفسه متلقٍ ثانوي، حتى لا نقول إنه طفيلي، لكن ثانوية الشخصية القصصية أولى أهمية وأسبق منزلة من شخصيةٍ من يدعى عادة قارئاً، أي لا تكمن العلاقات الدلالية الحقيقية في أي عمل إبداعي إلا في هذه الأشباح القصصية المتضببة، وليس في العناصر التي تقوم بوظائف أساسية، لأن الحقيقة لا تتلاءم وهذا المزيف، وفي الوقت نفسه يعد هذا المزيف الأساسي رمزاً عظيماً لكل ماهو رمز مثالي أعظم.

وليس معنى هذا أن المتلقي لعمل أدبي مثل الرواية لا تواجهه مشكلات تحيَره "من هو البطل أو ماهو مركز الاهتمام في الرواية؟ ماهي الأهمية النسبية لمختلف الشخصيات والحوادث والموضوعات المصورة فيه؟ أيها لا غنى عنه لمعنى العمل وأيها عارض؟.. ومهما يكن من أمر، فإن هذه المسائل لا يمكن أن تسوّى تسوية واضحة ومرضية عن طريق النص وحده، حتى ولو استخدمت البلاغة الظاهرية،

حتى لو أن الكاتب نفسه أشار إلى إحدى الشخصيات قائلاً: "بطلنا أو هذه بطلتنا"... لذلك فإن القارئ مضطر إلى تتبع المضامين المتنوعة في النص وفق طبيعة مبادئ الانتقاء والربط ووظائفها بغية التوصل إلى

الأجوبة المناسبة"(3).

ومع ذلك، فإن ماهو أساسي ليس إلا مخرجاً من مخارج أي عمل فني، لأنه لا يشكل منذ البداية حتى النهاية إلا قراءة سطحية أشبه ماتكون بقراءة أحادية ولو تعددت نسخها، أو على الأقل يكون هذا الضرب من القراءة مستوحى بما يمليه الراوي على إرادتنا نحن كمتلقين، مع أن ناقداً عظيماً مثل بارت يحاجّنا بأن اللغة هي التي تتحدث، وليس الكاتب الذي يكون متزامناً مع مايكتب، والأدب عنده ذلك الحياد، ذلك التأليف، لذلك الانحراف الذي يفر فيه من كل موضوع، وأما الوجوه المتعدد لأي نص أدبي فهي لا تلتحم عند الكاتب بل عند القارئ، وبالتالي فإن المبدع لا يشكل بأي حال الموضوع الذي يضمنه كتابه(4).

بينما ما أُعْتيد أن يدعى ثانوياً أو شيئاً من هذا هو في حقيقة أمره مدخل من مداخل هذا العمل، من أول ظهور لصوره وحركاته وحتى سكناته إلى آخر هذا العمل، ودور ما هو أساسي يكمن في الاضطلاع بالوظيفة الدلالية لكل مالم يحضر بعد أو حضر ثم غاب عن الحدث بصورة مؤقتة أو حتى نهائية، لأن الغائب مهما كانت درجة وزنه الاستراتيجي يبقى متماثلاً ببصماته أو ظله في الحاضر، لينعكس هذا فيما بعد على طبقات المتلقين الواعين بعملية ما يَتَلَقَّونَ، خاصة إذا نظرنا إلى صفة القارئ بكونه دوراً لا بوصفه شخصاً أو ذاتاً، لأن النص ليس ملكاً لـ"أنا" دون الـ"أنا" الآخر، ولذا فإن دور القارئ لا يكمن فيما يقرأ، بل انسلاخه وتجرده من "أناه"، واقتصار وظيفته على الالتقاط والتفكيك للشفرات التي تجسد السياق المتوازي تحت حجب الرموز والخطوط، دون أن يكون فضولياً بصورة جامحة للوقوف على كل كبيرة وصغيرة تخص أفكار هذه الشخصيات، لأن مثل هذا الفضول الملح" انتهاك للتشخيص وللأفكار معاً، لأن الأفكار مدفونة في التشخيص، أو يجب أن تكون كذلك"(5).

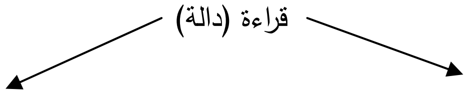
■ القارئ مضطر إلى تتبع المضامين المتنوعة في النص وفق طبيعة مبادئ الانتقاء والربط ووظائفها.

وبهذه الكيفية سيجد القارئ نفسه فيما يمكن أن يسمى "القراءة الواصفة METALECTURE"، أسوة بما يعرف في اللسانيات بـ:METALANGAGE أي مثلما يستعمل اللغوي اللغة للحديث عن وصف نفس اللغة خلافاً كما لو كنا نتحدث عن علم الاجتماع أو التاريخ،... يستعمل المتلقي كذلك القراءة للحديث عن نفس القراءة، بحيث تغدو القراءة المتحدث بها قراءة واصفة لنفس القراءة التي نتحدث عنها.

وليست القراءة على هذا النحو مايعرف بـ"قراءة القراءة" بل هي أبعد من ذلك وأعمق، ذلك أن القراءة الواصفة تعني مابعد القراءة، حيث تركز على خرق الدال والمدلول اللذين يبدوان عائمين على سطح الكتابة التي لا ترى إلاّ نسقاً سيميوطيقياً وهمياً وموهماً للمتلقي الذي قد لا يأخذ هذا النسق بمأخذ الجد ليغوص فيما بعد البنية الماقبلية وليس فقط فيما بين البنية المابعدية التي ليس بالضرورة أن تدل على وجود قارئ، ما أكثر النصوص التراثية وحتى الحديثة التي صيغت في بنيتها المابعدية ولم تقرأ حتى الآن.

إن القراءة الواصفة ينبغي أن تتأكد من الطريقة التي تجنح إليها وتختارها دون سواها من الطرق المتواردة والمتداخلة واثقة من جدوى المنهج الذي تتخذه سبيلاً لهذا الوصف من جهة، وللنظام الإيجابي الذي تعتمده إرسالاً نحو الآخر، وليكن أي متلق تالٍ من جهة ثانية.

وتتلاقى القراءة الواصفة مع حد مابعد اللغة في كون كلتيهما تعتمد وحدات لسانية دالة لتحديد موضوعها ووصف ذاتها، وهذا لا يعني أن الكلمات المستخدمة بينهما متجانسة، وأن المصطلحات واحدة، بل لكل كلماته، ووحداته، وعناصره وإشاراته:



قراءة القراءة ←—————— مابعد القراءة

(دلالة الدلالة) (مابعد دلالة الدلالة)

والمدرسة البنيوية الفرنسية التي جاءت متأخرة ترى أن "ملامسة نص، ليس عن طريق الرؤية، وإنما بالكتابة، تضع بين النقد والقراءة هوة هي نفس الهوة التي تضعه كل دلالة فينا بين جانبها الدال وجانبها المدلول"(6). على أن القراءة من عادتها تتوخى تشهياً للنص، وعشقاً للأثر الأدبي، حتى كان التفكير في جنس القراءة يندرج في إطار آخر غير القراءة أو أن هذا الجنس لم يحق له بعد أن يكون موضوعاً متميزاً بذاته يُؤولُ نفسه بنفسه من خلال عناصره وإشاراته التي ينبغي أن تنسب إلى اللغة لا إلى الكلام، لأن المتلقي الذي يشترك في فك الشفرة أو التشفير مع الباث يشترك مع هذا الأخير في اللغة بتواضع سابق "إذ لا تسمح لنا اللغة بأن تقول كل شيء أو حتى مايقرب من كل شيء، فمن الحقائق التي يمكن ملاحظتها أننا مقيدون بقواعد حينما نتكلم أو نستمع إلى كلام الغير،.. فلكل لغة حدودها مثلما لكل لعبة قواعدها، ولن تستطيع أن تصنع فيها كل ما يحلو لك تماماً"(7)، لأن بنية الفكر في مجتمع ذاتُ مستويات خلفية بالنسبة للفرد الذي ليس بمقدوره أن يتصرف في قسم ورؤى العالم الذي سبقه "أنه يرث اللغة معتمداً بشكل واسع على التجربة التي تتبلور فيها"(8).

▪ *القراءة الواصفة مثلما يستعمل اللغوي اللغة للحديث عن وصف نفس اللغة.*

وارتباط الفرد برموز لغته وأنساق ثقافته السابقة عليه وجوداً وتبنياً لا يحرمه أصالة التأويل الفردي لما يتلقى من أعمال أدبية أو يرسمه من ابتكارات فنية، حتى وإن كنا لا نؤمن بأن أصالة التأويل الفردي أصالة مطلقة، لأنه بمجرد القيام بتفسير عمل أدبي يقودنا ذلك التفسير بعيداً عن ذلك العمل الأدبي نفسه.

ومما هو غريب حقاً أن أحد الروس في العهد الشيوعي الاشتراكي البائد كان يدّعي أنه: "برغم التعدد الهائل للأذواق الفردية في القراءة، برزت وتطورت ظاهرة، تميز المجتمع الاشتراكي وحده، هي أن "القراءات" الأدبية واحدة بالنسبة إلى جماهير القراء الضخمة"(9)، حتى وإن أردف بأن ذلك لا يعني أن الجميع يقرؤون شيئاً واحداً "إنما يعني أن مختلف الناس يلْتقُون في اهتمامهم عندما هو رئيسي وأساسي ومجسد في صور رفيعة التأكيد من حيث مستوى الإبداع الفني"(10).

ولكن الناقد الروسي (ياكوف إلسبرغ) الذي نحا بأفكاره أعلاه منحى سوسيولوجياً وإيديولوجياً لا يقوم بحجة على المذهب الشكلي الروسي برمته، هذا المذهب الذي لم يكن يخلو تمام الخلو من البنيوية العالمية عامة، إذ هناك فريق من النقدة الروس رغبوا منذ أواخر العقد الأول من هذا القرن الذي لم تبق له سنة واحدة، وعلى خلاف جورج لوكاش، في فصل الأدب عن السياسية" فحاجّوا بأن الفن مستقل، واقترحوا بأن يتجاهل النقد الأدبي الأسباب والنتائج الاجتماعية"(11)، ذاهبين إلى أن الماركسية والشكل الذي نادوا به لا يتناسبان، لأن الماركسية تشرح الوجود من الخارج، وهو الشيء الذي تورط فيه ياكوف إلسبرغ المشار إليه آنفاً، وأما الشكلية فتشرح الوجود من الداخل، وهم بذلك نادوا إلى عزل القراءة أو التلقي عن العوامل التاريخية والفلسفية والاجتماعية، واستبدالها بتحليل البنية الأدبية، أي التركيز على العلاقات الداخلية السائدة في العمل الفني، وسبر أغوار الطرائق التي وظّف بها المبدعُ الكلمات والمحسنات اللغوية، لأن المحسنات الأدبية تكمن في "القيمة التي تُجسدُها هي ذاتها، وليس في أي معنى إضافي قد تجلبه

معها"(12).

وأياً كانت الأنساق الثقافية والتراكيب اللسانية والدلالة الاجتماعية والسياسية والأيديولوجية، فإنها لا تعدو أنْ تراوح بأفكارها وعناصرها مابين بنية سطحية وبنية عميقة، فكل تلقٍّ خارجي لهذه الأشكال من النصوص أو المدونات مرتبط بالنسيج البنيوي المتفرد الذي يُؤَلّفُ بصورته أو نطقه أو رسالته بنية سطحية، وكل تلقٍّ يحاول أن يخرق الحواجز الظاهرية ليتفاعل بعناصر تلك الأنساق والتراكيب والدلالات من الداخل هو في حقيقة أمره دال على بنية عميقة.

وبتعبير أكثر شمولاً، فإن القراءة سواء كانت دالية أم مدلولية، فإنها من بعض الوجوه ليست إلا شكلاً من أشكال دوال التعبير،، وليس معنى هذا أن القراءة بنية سطحية والكتابة بنية عميقة، إذا كان مما لابد فإن العكس أكثر احتمالاً، وإنما المسألة هنا تتعلق برؤية شعرية لا بمحكّ تقني أو بنيوي.

إننا لم نُضْف على القراءة ذلك الوصف فقط لأنها مستقلة عن الكتابة كاستقلال الدال عن المدلول حسب دي سوسور، أو العبارة عن المحتوى حسب هلمسليف على أن الدال "هو الصوت المتلفظ به، والمدلول هو الفكرة أو الشيء"(13) بل لأن القراءة التي تتموقع عادة فور أن تؤول الكتابة إلى درجة الموت تتحول القراءة بشكل من الأشكال إلى علامة لسانية قائمة على الاعتباط النسبي الموزع بين قراءات لا منتهية.

■ ***القراءة الواصفة تعني مابعد القراءة حيث تركز على خرق الدال والمدلول.***

غير أن دال القراءة مع كل هذا ليس صورة طبق الأصل لدال الكتابة باعتبار شعرية القراءة تختلف عن شعرية الكتابة، وأن قوانين خرق الأولى ليس خاضعاً لقوانين خرق الثانية، وإلا لما اشتكى القراء غموضات متفاوتة أزمنة وأمكنة وأجيالاً، ولما تفاوت هؤلاء واختلفوا فيما يقرأون.

لكن هذا الاختلاف في قوانين الخرق بين مايكتب وما يقرأ لا ينفي أو يستبعد الاستراتيجية الحميمة بين الظاهرتين، ولاسيما في مجال التواصل من جهة والتفاعل بين النص والقارئ من جهة ثانية،، ذلك أن "بنية النص، وكذا بنية عملية أو فعْل القراءة بنيتان متكاملتان لإفساح المجال أمام التواصل إن هذا الأخير يحصل عندما يصير النص مترابط العلاقة في وعي القارئ"(14).

سوى هذا التواصل لن يكون بأي ثمن، وهو ما حاول أن يُدقّقه لنا جاكبسون بأن "مجال الحرية يكون محدوداً أو ضيقاً عندما نسعى إلى خلق الكلمات بتأليف الفونيمات ولأجل إنتاج الجمل انطلاقاً من الكلمات، فإن القيود تصبح أقل، وأخيراً فإنه لأجل صياغة انطلاقاً من الجمل تتعطل القواعد التركيبية الملْزِمة، ويتسع حينئذٍ مجال الحرية أمام المتحدث"(15).

إن اتساع مجال الحرية أمام المتحدث أو تضييقه ليسا وليدي عهد النظريات اللسانية الحديثة، ومع ذلك فإن تساؤلاً يحضرنا لابد من طرحه: هل يتعلق الأمر، كلما اتسع مجال الحرية أمام المتكلم، بخرق في الدال أم في المدلول؟

ليس بدعاً أن نقول بأن كل المراجع اللسانية المعاصرة لا تبرح تحيل في هذه الإشكالية على ما أسسه دي سوسور، على الرغم مما مططه وطوره بعده لسانيون آخرون، وخاصة أندري مارتني، وجاكبسون، وهلمسليف، وشومسكي، وإميل بنفنيست،...الخ.

وكل مطلع على مبادئ علم اللغة الحديث يعلم أن دي سوسور ينطلق من رفض المقولة السائدة في نظر البعض بأن اللغة ماهي إلا عبارات أو كلمات توافق قدراً من الأشياء.

وحيث إن دي سوسور يسمي النسق الحاصل بين التصور والصورة السمعية علامة، حيث إن العلامة عنده هي مجموع ماينجم عن ترابط الدال بالمدلول، فإنه يتصور لهذا الترابط تبادلاً حميمياً وقوياً بينهما (16)، رافضاً كل نزعة خارجية في تحديد العلاقة بين الدال والمدلول، بوصفها علاقة اعتباطية وليست علاقة جوهرية، مؤكداً بذلك الفكرة القائلة باستقلال البنيات عن التاريخ، لكون البنيات اللغوية "تتمتع بنوع من التوازن والضبط الذاتي يسمح لهذه اللغة أو تلك بالاستمرار"(17).

ويفهم من بعض أفكار دي سوسور أعلاه أن اللغة كأنها تتمتع بنوع من الثبات في بناها التركيبية، مما جعل المجال متاحاً أمام شومسكي الذي رفض غير قليل من المفاهيم الديسوسورية، وتلك التي تعود إلى المنهج البنيوي الذي لا يراه يختلف عن الطرق التقليدية إلا اختلافاً كمياً، على أن المنهج البنيوي لم يتجاوز المرحلة الوضعية أو اجتزأ بالملاحظة والوصف والتصنيف، مع أن اللغة، في نظر شومسكي، تتمتع بالطابع الخلاق والقدرة على الإبداع المستمر من خلال الذات المتكلمة التي نادى سوسور بفطمها عن اللغة.

■ تتلاقى القراءة الواصفة مع حد مابعد اللغة في كون كلتيهما تعتمد وحدات لسانية دالة لتحديد موضوعها ووصف ذاتها.

وإذا كان هلمسليف يعرّف الكلمة بأنها "مجموع العلاقات التي تدخل فيها"(18)، وهذا نفس ماذهب إليه جان بياجه تقريباً حين يربط مرجعية الرمز بالاستعمال، فإن بلومفيلد ميز بين نوعين من العلاقات بين الدال والمدلول: البعد الأفقي SYNTAGMATIQUE المؤسس على علاقات الحضور، وهو مايقابل البعد التزامني أو السانكروني عند دي سوسور، والبعد العمودي القائم على علاقات الغياب، و"الوحدة اللغوية (=الكلمة)، لا تتحد إلا بالرجوع إلى مجموع السياقات التي يمكن أن تظهر فيها بالاعتماد على توزيعها في مجال أفقي"(19).

والذي نعتقده، ونحن نقارن هذه النظرية الدلالية بتلك، أن مايجمع دالاً بمدلول تبقى مسألة ميتافيزيقية، وعلى الأقل أبعد من تشبيه مايربط الدال بالمدلول في اللغة بورقة من القرطاس، لأن هذا التشبيه سطحي ترفضه الوقائع اللسانية، بل تتناقض معه تناقضاً صارخاً، وأن المدلول حين يكسى بدال أو العكس لا ينفطم في شيء عن عالم الاعتباطات، بل كلما تزاوج صوت أو أصوات بفكرة ما إلا ودخل الدال والمدلول كلاهما وفي الآن ذاته عالماً من الاعتباط.

إن كلمة "ميزان" التي ذكرها دي سوسور تعني على الأقل شيئين اثنين: أحدهما حقيقي (وزن البضائع والسلع مثلاً)، وثانيهما مجازي (رمز لدار العدالة وليس للعدالة) مع ما يحمله من إشارات ثقافية أخرى، ومع ذلك نعبر عن كل هذه الأشياء وما يتصل بمجالها حقيقة ومجازاً وثقافة دون أن تتأثر إحدى الوحدات الصوتية الخمس، ومثال آخر "الكرسي" الذي وظف وظائف مجازية وحقيقية وسيميوطيقية،....

إن الأشياء بكلماتها الغائبة تدخل عالم الاعتباط فور توظيفها بهذا المعنى أو ذاك لتتجرد من أي تواضع أو اصطلاح استعداد للانفتاح على معنى آخر وهكذا، بعبارة أخرى، إن الدال والمدلول لكلمة ما لا يُوثّق بينما أيُّ اتفاق أبدي بل مبدئي، إن الأمر لا يتعلق إلا بتزاوجات متقابلة بدون تنافر ولا ائتلاف، وفي هذه الحالة تعمل الدوال والمداليل في شبكتين: إحداهما أفقية وتتعلق بالدوال التي هي أول عرضة للنطق والكلام أو عملية التكلم، وأخراهما عمودية تستقبل المداليل اللامتناهية.

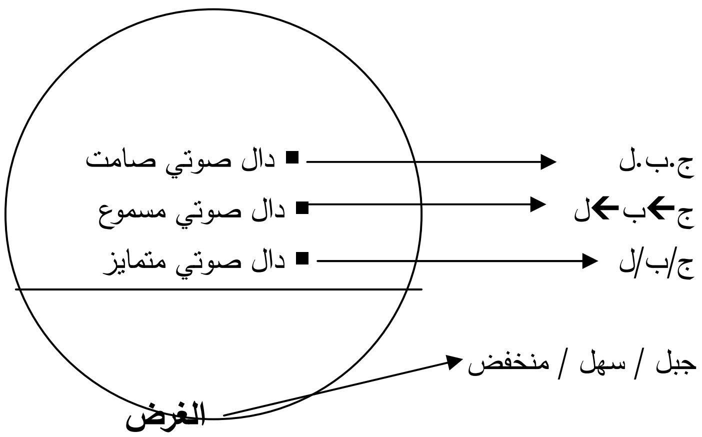
ولم لا نقول: إنه كلما آل الدال إلى اللا دال تولد منه المدلول: (وسع كرسيه السموات والأرض)، كرسي الخلافة، كرسي الحكم، الكرسي ينسي، كرسي المعطوب،...عدّل: فدْية، عدل: مثْل "أو عدل ذلك صياماً" أي مثل ذلك، وقال أبو عمرو: لا يقال عدّل بمعنى مثل إلا عند أبي عبيدة قال "العدل بالفتح القيمة، والعدل

أيضاً الفدية، والعدل أيضاً الرجل الصالح ، والعدل أيضاً الحق، والعدْل بالكسر: المثل"(20)، أليس في اللا دال يكمن المدلول؟

ومما لفت انتباهنا أن دي سوسور الذي أصبح بعض الدارسين من بعده يتخذه حجة حتى على بعض انزلاقات أفكاره، قد اضطرب في هذا الموضوع الدال المدلولي الذي كان في عهده لا يزال في طور حداثته المتجددة، مثل اضطرابه في كون العلاقة مابين الفكر والصوت: هل هي شكل أم مادة؟ حيث تارة يذهب إلى أن اللغة "إنما تنظم وحداتها في تكونها بين كتلتين لا شكل لهما"(21)، وطوراً يقول "ولنقل هكذا فكرة تزاوج الفكر والمادة الصوتية"(22)، وبينما يربط الفكرة أو يجعلها متزاوجة بالمادة الصوتية بصريح عبارته السابقة، يحدد العمل اللساني بأن عناصر التراكيب تتداخل، وأن هذا التداخل يؤدي إلى شكل لا إلى مادة متوازناً مع قوله الشهير: "إن اللغة شكل وليست مادة"(23)، وكأننا أمام قول ابن جني الأشهر: "اللغة أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"(24)، حيث الأصوات هنا مادة وشكل معاً، فمن جهة هي دال صوتي صامت، أو ما يعرف في النظرية البلومفيليدية بما يسبق عملية التكلم من أحداث تستدعيها، ومن جهة ثانية هي دال صوتي مسموع أي عملية التكلم، ومن جهة ثانية هي دال صوتي متمايز تعارضاً مع الدوال المشتركة معه في نفس البنية الصوتية، ومن جهة هي صورة خطية أو ملفوظية ENONCIATIVE؛ وحيث الأغراض باعتبارها جمعاً للغرض الذي لا يُعْنى به في أي لغةٍ إلا الهدفُ أي المداليل أو الأفكار التواصلية المتداولة شفوياً أو خطياً في مجتمع لغوي ما.

■ *المدرسة البنيوية الفرنسية ترى أن ملامسة النص ليس عن طريق الرؤية وإنما بالكتابة.*

ولذا، فإن ماجاء لدى سوسور في هذا الموضوع، وعند أندري مارتيني في هذا الاتجاه (التمفصل المزدوج) إلى جانب نظرية هلمسليف التي لا تخلو من تعقيد وتفلسف ما ورائي قد لخصها ابن جني بتصوره الموجز للغة في شقيها الداخلي والخارجي ويمكن تمثل هذا التصور على النمو التالي:



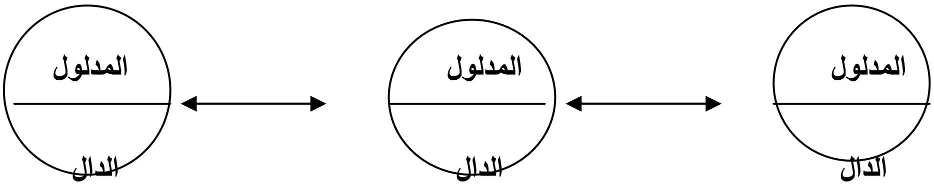
لسنا نزعم أن ابن جني كان يدرك هذه الأبعاد الرباعية للدال، ولكنه من غير شك أنه كان يدركه على

مستوى ثنائي: بنية صوتية تجسد المدلول، وفكرة ما يُعبّر عنها ويُمثّل مضمونها دالٌ أو شكل، وهنا يتلاقى في أحد الأوجه الديسوسورية القائلة بأن اللغة شكل،، ولست مادة(22).

وإذا كان جائزاً لنا أن نتحرك من حيث انتهينا فلا مناص من طرح تساؤل طالما ألح نفسه من الخارج علينا منذ مطلع هذا العمل: إذ هل نعتبر مايدعى بالقراءة أياً كان ضربها أو النظر إليها لإنتاج إبداعي ما شكلاً أم مادة؟

إن الشكل إذا كان ظاهراً، فلا يمكن للمادة الصوتية التي تشكله مثلاً أن تكون متوازية بشكلها، ورأينا كيف أن دي سوسور يذهب أن اللّغة فكر منظم في المادة الصوتية.

إنّ اقتناع هذا الرجل بإخضاع اللسانيات إلى كل ما من شأنه علاماتي، وليس العكس، لم يجعله يتردد في اقتراح مصطلح "علامة" للدلالة بها على الكل، بينما يطلق التصور على المدلول، والصورة السمعية على الدال (25)، وهذه العلامة تعمل في شكل ترابطي:



وهذا التسلسل الترابطي بين الدال والمدلول يتجسد في أي شكل من أشكال القراءة، حتى وإن كنا لا نتفق مع هذا اللساني إذا اعتقدناه سهواً بأن الدال يطفو هكذا طفرة واحدة في الوقت الذي أشرنا إليه من ذي قبل بأن الدال يتمظهر على الأقل في أربعة دوال، وقد يكون أكثر مما يسمح له بالدلالة على أكثر من مدلول:

ومن هاب أسباب المنايا ينلنه وإن يرق أسباب السماء بسلم

■ ***ارتباط الفرد برموز لغته وأنساق ثقافته السابقة عليه وجوداً وتبنياً لا يحرمه أصالة التأويل الفردي لما يتلقى.***

وتعميقاً لهذا الدال بشكل أوسع وأكثر شمولاً، فإنه يمكن القول هكذا، بأن العمل الأدبي أو النص ليس بمقدوره أن يخبرنا، وإنما بمقدوره فقط أن يقرأ ويعاد قراءته من جديد ليؤول الأمر إلى قراءة القراءة أي دلالة الدلالة، "قد تفترض أن الأدب يقول لك شيئاً حين تقرأه، وقد تظن أن الروائي (بروست) يخبرك عن الحياة في مرحلة تاريخية...، ولكنك تخطئ في ذلك"(26) وإذا أثر عن الشاعر بول فاليري قوله الشهير: "الأسلوب هو الخروج عن القاعدة"(27)، فإننا نقول: ليس للدال أية قاعدة.

ولعل موكاروفسكي لم يذهب بعيداً عما أسماه دي سوسور بالتسلسل الترابطي بين الدال والمدلول، إن لم يكن القول نفسه: "إن العمل الفني لا يكتمل إلا عندما يستقبل المتلقي المعنى الكلي،، وأن هذا المعنى الكلي يتحقق بتتابع العلامات، حيث ترتبط كل علامة جزئية . أو كل علامة جديدة . بما سبقها من علامات لتؤثر فيما بعدها، إن كل مكون من مكونات العمل يحمل معاني جزئية، ويتحقق المعنى الكلي للعمل بتتابع هذه المعاني الجزئية"(28).

ويبدو جلياً من أول نظرة مقارنة بين الرجلين أن موكاروفسكي لم يقل غير ما قاله دي سوسور، لكن موكاروفسكي قد عمل على تمطيط هذا التنظير اللساني محاولاً تطبيقه على العمل الفني والأدبي، وقد

تكون هذه المقارنة أكثر وضوحاً من نصه: "إن إدراك العمل الفني يتم من خلال عملية استمرار دلالي، ويأخذ هذا الاستمرار الدلالي، في جانب منه، شكلاً خطياً، ينبسط أفقياً، على نحو تتابع فيه المُكونات، فتتبع الكلمة الكلمة، كما تعقب الجملة الجملة...الخ، لكن هذا الاستمرار يأخذ . في جانبه الآخر . شكلاً رأسياً، فتترتب مكونات العمل الفني ترتيباً عمودياً، يبدأ من المستوى الصوتي إلى المستوى المعجمي"(29).

سوى أن هذا الناقد اللساني الذي ينظر إلى الأدب على أنه علامة، لا ينظر إلى العلاقة بين الشكل والمضمون بوصفهما مفهومين منفصلين، بل بوصفهما جانبين للعلامة لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، أي وجهي ورقة سوسور، لكن موكاروفسكي يحلل العمل الفني المستقبل هنا تحليلاً سيميولوجياً واسعاً طالما أنه يعتبر الأدب علامة مؤكداً: أن كلاً من قصد الفنان وقصد المتلقي بشكل العمل الفنني، فالمؤلف يصبح عمله قاصداً، وكذلك المتلقي، لكن قصد المتلقي . الجهد والطاقة التي يبذلها لإدراك العمل الفني . ليس مطابقاً لقصد المؤلف، إن كل قارئ يظهر قصداً مختلفاً لنفس العمل"(30).

إن الجملة الاخيرة لموكاروفسكي في غاية الدقة والتحديد، لأنها توضح لنا بكيفية أو أخرى ماهية "قراءة القراءة"، وهذا ما نريده ونذهب إليه، حتى وإن كان الرأي التقليدي الغالب عند غير واحد من المهتمين بهذا الموضوع يحسب من باب سطحي أن "قراءة القراءة" هي الوقوف على آثار وتحاليل وتفاسير من سبقونا أي على قراءات سابقة علينا.

▪ *القراءة سواء أكانت دالية أم مدلولية فإنها من بعض الوجوه ليست إلا شكلاً من أشكال دوال التعبير.*

وكنا ألمحنا إلى أن هناك ثلاثة أنواع من القراءة على الأقل، وأن قراءة القراءة تعني عندنا دلالة الدلالة أي الوقوف على قراءات الغير ولوجاً من دلالة قراءاتهم للدلالة بها تعارضاً لا تماثلاً على قراءاتنا، سواء كان العمل الذي أشار إليه موكاروفسكي نصاً أم تلقياً لهذا النص، وبعبارة أخرى، سواء تعلق الأمر بمتلق بكر يتلقى نصاً بكراً أم بقارئ يتلقى قراءات متعددة.

نقول هذا دون أن نتجاهل الإشارة بأن معظم الدراسات تتجه منذ أمد بعيد لتحليل مدونة أدبية من الدال إلى المدلول،، أي القراءة الخارجية بوصفها دالاً أولاً، ثم القراءة الداخلية باعتبارها مدلولاً ثانياً، وحجة هذه القراءة أن المتلقي يمر بمرحلة اللادلالة إلى الدلالة، ومن اللاشكل إلى الشكل، ومن لاشيء إلى شيء، ومن الغياب إلى الحضور، أي حضور اللغة التنظيمية وكذا حضور المضمون في الشكل، وذلك حسب ماصرح به جان روسيه(31).

وبمعنى آخر، فإن القارئ مخاض جاهز في أية لحظة تؤول العملية الكتابية فيها شيئاً فشيئاً إلى درجة النفاذ، ولا أقول الصفر، ممّا ينجر عن هذا نفاذ الدوال والمداليل التي قُيّض لها هكذا أن تجسد هذه الكتابة التي انتهت مهمتها، ليأتي ظهورُ ما يسمى بميلاد القارئ المنتظر عفوياً لا قصدياً في ضفة أخرى، وما إن تتم هذه الولادة الشقية أو السعيدة حتى تتحول تلك إلى قصدية معتقداً أنه منطلق من درجة الصفر أي من شيء ما، إلى إنجاز فعلي ربما غرّته نفسه أن يسميه نصاً، فيغدو بذلك النص الواحد نصوصاً، وتتناسخ القراءة الواحدة قراءات.

إننا نعتقد أن إشكالية القراءة في داليتها ومدلوليتها كامنة في شعور لا واع لحظة القراءة، حتى يوَّهم كل قارئ متعاقب أنه يقرأ نصاً غير النص الذي قرأه من تقدمه، حتى يتمكن هكذا من إقامة تعارض مستمر في هذه الدوال والمداليل المستقرة في النص، ليشعر من غير شعور أنه يقرأ نفس ماتقدم بغير ما تأخر، وإلا فأي جدوى من قراءة نفس ما تأخر إن لم يكن بغير ما تقدم؟

إننا لا نخال أن ما يكتب "يولد مما يقال عنه، ويأخذ شكله من خلال المناقشات والتأويلات التي يوحي بها، وخلال تعقيدات الخطاب التي يثيرها"(32)، مثلما ذهبت إلى ذلك الروائية الفرنسية ناتالي ساروت، لأن مايكتب أو ما يعبر عنه ويمثله لا يولد إلا مرة واحدة لا مرات، وأن علاقة المتلقي بكل ذلك علاقة زوجية بيضاء تنتهي بالطلاق قبل أن يحصل أي زواج محتمل، وإذا لابد من شعرة معاوية بين النص ومتلقيه، لأن هذه الشعرة تظل ثابتة في إطار اللغة التي تعتبر إشارة و إعلاماً بينهما، على الرغم من أن الباحثين البنيويين الذين يرفضون فكرة ما يسمى بالعوامل الاجتماعية في تطور الفن "ينظرون إلى الفنان كقيمة فطرية مفصولة روحياً عن الواقع. أما مايبدعه الفنان فهو مجرد "نص" وموضوع لدراسة لغوية بنيوية لا اجتماعية... وبالنسبة لأصحاب هذا الاتجاه، فإنه لا وجود لمفهوم القارئ كمبدع ثانٍ، سواء في الفن الماضي أم المعاصر، ولكي يفسر العمل الأدبي يكفي التأويل اللغوي النصي"(33).

وسواء أكان الأمر على هذا النحو أم ذاك فإن جملة من اللسانيين والنقدة عادة لا ينظرون إلى الكلمة المعزولة، حين يتعلق الأمر بنص، بأنها مدلول قائم بذاته، لأن التركيب الوظيفي يقوم "بصورة أساسية على الصلات أو العلاقات بين المونيمات وما ينجم عنها من نتائج تؤثر في طبيعة التركيب، ويتخذ كل مونيم وظيفته، والحالة هذه، داخل الجمل، انطلاقاً من الصلة القائمة بينه وبين سائر المونيمات"(34).

وما ورد أعلاه أكده ريتشاردز من أن "الكلمة المعزولة لا معنى لها، فلا يكون للكلمة من معنى إلا بإقحام طرق تأويلية للملفوظ كله، حيث تأخذ الكلمة دلالتها"(35).. أما سبيتزر فإنه لا يعترف بالفكرة الأدبية إلا من حيث دالها الفني اللغوي، ذلك أن اللغة حسب هذا الناقد "ليست إلا بلورة ظاهرية لشكل داخلي"(36)، لأنه بالنسبة إلى سبيتزر أن هناك مبدأً ذاتياً "يتحكم بالعمل الفني، ويمكن إدراكه على صعيد الشكل إدراكاً بيناً، كل شيء قيل، ولا يوجد بعد ثمت شيء في الظل"(37)، لأن مايظهر لابد أن يكون صورة للمختفي (38).

■ *إن اتساع مجال الحرية أمام المتحدث أو تضييقه ليس وليدي عهد النظريات اللسانية الحديثة.*

لكن ماهو الظاهر وماهو المختفي؟ هل الظاهر يمكن في الدال، والمختفي يتجلى في المدلول أم الأول يركن على البنية السطحية والثاني يركن على البنية العميقة؟".. "إذا وجب على القارئ أن يفك الحروف والكلمات على غرار كمبيوتر، فإن عملية القراءة لا تقوم إلا على تسجيل هذه الوحدات التي مع ذلك لن يكون لها وحدات دلالية، لأن الدلالة Signification تتموقع على مستوى اللغة حيث الكلمات ليس لها مكان... إن الدلالة ترجع إلى البنية العميقة، وتوجد على مستوى العلاقة مع عالم المعرفة، وكما تعلم، بين البنية السطحية والبنية العميقة للغة لا يوجد أي تبادل مشارك UNIVOQUE إن الدلالة يمكن لها دائماً أن تقاوم الكلمات البسيطة"(39).

وربما ذهبت رؤية وولف إيزر الألماني إلى أبعد من ذلك، إذ منذ الوقت الذي لا تتجلى فيه هذه الدلالة للعيان في الكلمات، فإن "سير PROCESSUS القراءة لا ينقاد لأن يتصور كتحقيق ذاتي للعلامات اللسانية المنعزلة، إنها الأشكال المعاد تجميعها، والتي تجعل الفهم للنص ممكناً... إن العلاقة بين العلامات النصية ينبغي أن تكون معرفة كترابط ذاتي من أجل مايتعلق بالعلاقة المقامة بينها وليس حسب لفت الانتباه تبعاً لبعض الأمزجة عند القارئ، إن الشكل ارتباط بين العلامات"(40).

هذا وفي الوقت الذي يصرح فيه سبيتزر بأن القارئ أو الناقد يمكن له أن يدخل النص من أي مدخل يشاء، يعترف في الآن ذاته بأن هذه المداخل صعبة وعديدة موضحاً أن الاهتداء إلى هذا المدخل لن يكون

إلا بإشراك عوامل خارجية كالتعاطف مع صاحب النص "إلى أن يحدث عند القارئ مايشبه الشرارة الذهنية، أو ومضة خاطفة من الإشراق الذهني، تهديه إلى المسلك الذي عليه أن يسلكه للوصول إلى روح الكاتب"(41).

ومما هو معروف لدى المختصين أن الشكلانيين الروس عملوا على مساءلة للإنتاج الأدبي فيما يخص أسراره وسبر أغواره البنيوية في مختلف أشكاله، وبطرق منهجية لسانية أو نقدية جديدة داخلية، فانتهوا إلى أن هذا الإنتاج ليس أدبياً بدلالته أو بمضمونه، ولا بموجب نشأته أو مما يتفاعل به ويكشفه من مؤثرات خارجية، مثلما ألمحنا إلى سبيتزر قبل حين، وإنما هو أدبي فقط من حيث صياغته، وأسلوبه، وطريقته، وبكلمة واحدة هو أدب بتركيبه باعتباره مجرد "نص" أو "مدونة".

إن مايهم هؤلاء واللسانيين البنيويين أن الأدب ليس أدباً باعتباره كائناً ETRE بل بصفته خطاباً يحاول أن يتكلم أو بوصفه تجلياً لبنية مجردة وعامة:

أدب ←——— كائن ←——— خطاب ←——— بلاغ.

وأما عالم بنيوي قديم كعبد القاهر الجرجاني فيرى رؤية واضحة من خلالها يدعونا إلى التمييز بين ماهو منظوم من الحروف ومنظوم من الكلم، لأن نظم الحروف عنده ماهو إلا تواليها في النطق فقط، وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك"، لأنك تقتفي فيها آثاراً للمعاني، وترتبها على حسب ترتيب المعاني في النفس،... وليس هو النظم الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء أو اتفق،... والفائدة، في معرفة هذا الفرق أنك إذا عرفته عرفت أن ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها، وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل"(42).

▪ استغل الغرب علم اللغة في كل الحقول الدراسية في العلوم الإنسانية بدون استثناء.

ومما يراه عبد القاهر أيضاً أن المعاني لا تحصل إلا باتحاد أجزاء الكلام ودخول بعضها في بعض، وباشتداد ارتباط ثان منها بأول، واحتياج النظم في الجملة إلى أن نضعها في النفس وضعاً واحداً(43).

وما يعرف بالدال بالمدلول عند المحدثين مسألة مفروغ منها لدى عبد القاهر، ولذلك فإن الخطاب لديه ضربان: ضرب يُستدلْ عليه بدلالة اللفظ وحده، وضرب ثانٍ لا نصل إلى غرضه أي مدلوله بدلالة اللفظ وحده، ولكن "يدُلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية"(44)، وهو ما أسماه بمعنى المعنى"وهي أن تقول المعنى ومعنى المعنى، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى"(45).

ولو أردنا أن نقارن بما ورد عند عبد القاهر قديماً بما جاء لدى غيره حديثاً، بروح علمية متأنية مجردة من كل انغماس في الذاتية المفرطة لما كدنا نجد فرقاً كبيراً، إلا في أسلوب الطرح وتقنياته وليس في الطرح ذاته، مع يقيننا المطلق بأن لكل عصر رجالاته وقراءة وأدواته.

إذ نحن لا ندعي أن هذه العبقرية الفذة تغنينا عن العبقريات التي ظهرت حديثاً . منذ سنة 1816 على الأقل . في الغرب في مجال علم اللغة الجديد الذي غدا يستغل في كل الحقول الدراسية في العلوم الإنسانية بدون استثناء، ولكن الرجل فاق أهل عصره بما تميز به من أفكار لسانية جديدة طبقها على كل أبواب اللغة ونصوصها، هذه الأفكار يمكن تعميمها على أية لغة إنسانية، مما يسمح لنا أن نسميها نظريات لغوية دون أدنى تحفظ.

وحسبنا أن نذكر هنا فيما يتعلق بالدال والمدلول وما يرتبط بهما من إبداع وتلقٍّ، أن عبد القاهر ذكر مصطلحات عدة تدخل في صميم مانحن فيه، من هذه المصطلحات: التفسير، التأويل، النسق، النظم، الجنس، الكلام، النسج، النسيج، التصور، الدليل، التخيل، المجاورة، في النظم، الدلالة، دلالة الدلالة، معنى المعنى، الدال، الإشارة، الإبداع، الجملة، الأسلوب، اللغة... وهذا الأمر يحتاج إلى دراسة معجمية، ووظيفية، ودلالية خاصة بهذا الرجل فضلاً عن نصوصه التي نحسب أننا نفهمها أحسن من خلال مقارنتها بالنظريات اللسانية المعاصرة في عالم الشرق والغرب، لأنه على الرغم من الدراسات التي أنجزت حول أعمال الرجل، فإنها، فيما نحسب، لم تمط اللثام إماطة حقيقية، ولم تنصفه بما هو أهله، لأن إنصافه يأتي مما جد في المناهج النقدية الجديدة، وفي البنيوية، وفي المدارس اللسانية المعروفة مثل التوزيعية، والوظيفية، والتوليدية، وقراءات النصوص الجديدة في عالم الخطاب الشعري والروائي، والأسلوبية، والإحصاء..... ولن يأتي إنصافه ولا فهمه مما جاء بعده من دراسات لغوية وأدبية ونقدية عربية إلى يومنا هذا، لأن أفكار الرجل ونظرياته أفكار ونظريات لا ارتباط لها بعصر دون عصر، ولا بجيل دون جيل.

❑

■ إن نصوص عبد القاهر الجرجاني نحسب أننا نفهمها أحسن من خلال مقارنتها بالنظريات اللسانية المعاصرة.

■ هوامش البحث:

1 . *عصر البنيوية، ص : 274.*
2 . *الشعرية، ص : 31.*
3 . *نظرية الرواية (مقالات جديدة) ص: 66.*
4 . *نفسه، ص: 521.*
5 . *نفسه، ص: 531.*
6 . *شعرية تودروف ص: 13.*
7 . *الفكر الأدبي، ص: 126-127.*
8 . *دراسات أدبية في النظرية والتطبيق ص: 12.*
9 . *السابق، ص 27.*
10 . *نفسه، ص:.27*
11 . *نظرية الرواية (مقالات جديدة) ص: 517.*
12 . *السابق ص: 518.*
13 . *بنية اللغة الشعرية ص : 27.*
14 . acte de lecture . p: 197.
15 . *بنية اللغة الشعرية ص: 101.*
16 . *راجع: 109-107 : C.I. G. P. وكذلك ص: 183.*
17 . *الفكر الإسلامي والفلسفة، ص: 258.*

18 . نفسه، ص:.260
19 . نفسه، ص: .260
20 . انظر تفسير غريب القرآن ص: 15، لأبي بكر السجستاني (عالم الفكر، القاهرة).
21 . محاضرات في الألسنية العامة، ص: .138
22. نفسه، ص: .138
23 . نفسه، ص: .147
24 . الخصائص: 33/1 ابن جني.
25 . محاضرات في الألسنية العامة، ص: .89
26 . الفكر الأدبي المعاصر، ص : .103
27 . نفسه، ص: .132
28 . مجلة فصول، ص : .40
29 . السابق، ص: .40
30 . السابق، ص:.40
31 . هندسة المعنى، ص : .42
32 . مجلة الأقلام، ص: 283، عدد: 11، سنة 15، عام 1980.
33 . السابق، ص:.114
34 . الألسنية (علم اللغة الحديث)، ص: .255
35 . فصول: ص.47
36 . نفسه، ص: .86
37 . الموقف الأدبي ص: 153، العددان 135 –136/ .1982
38 . نفسه، ص : .153
39 . acle de lecture P. 219.
40 . السابق، ص :.218
41 . الموقف الأدبي، ص : 154 تموز، آب عام 1982.
42 . دلائل الإعجاز ص 65-.66
43 . نفسه، ص: .102
44 . نفسه، ص: .250
45 . نفسه، ص: 251.

- **مراجع البحث:**

1 . الألسنية (علم اللغة الحديث) . د.ميشال زكرياء. المؤسسة الجامعية للدراسات ط1/ 1984 بيروت.

2 . بنية اللغة الشعرية: جان كوهن. ترجمة الولي محمد ومحمد العمري. دار توبقال للنشر: المغرب.
3 . دراسات أدبية في النظرية والتطبيق: مجموعة من المؤلفين السوفيات. ترجمة: نوفل نيوف منشورات وزارة الثقافة. دمشق .1979.
4 . دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني. موفم للنشر .1991.
5 . الشعرية: تودوروف. ترجمة: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة: دار توبقال ط1/.1987.
6 . الشعرية: تودوروف. عثماني الميلود. دار قرطبة. الدار البيضاء، ط1/.1990.
7 . عصر البنيوية من ليفي ستراوس إلى فوكو. إديث كيرزويل.ترجمة: جابر عصفور، مطبعة عيون الدار البيضاء ط2/.1986.
8 . الفكر الأدبي المعاصر: جورج واطسن. ترجمة: د. محمد مصطفى بدوي. الهيئة المعرية العامة للكتب ط:.1980.
9 . محاضرات في الألسنية العامة ف: دي سوسور. ترجمة: يوسف غازي، ومجيد النصر. دار نعمان للثقافة، بيروت ط: .1984.
10 . نظرية الرواية (مقالات جديدة)، جون هالبرين. ترجمة: محيي الدين صبحي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1981.
11 . هندسة المعنى: د.قاسم المقداد. دار السؤال للطباعة والنشر ط: 1984.

▪ المجلات:

. مجلة فصول: المجلد الخامس/ أكتوبر . نوفمبر . ديسمبر 1984.
. مجلة "الموقف الأدبي" العددان 135 – 136 تموز . آب عام 1982.

▪ المراجع باللغة الأجنبية:

- *L'acte de lecture WOLFANG ISER Eest Germany 1976.*
- *Cours de linguistique générale F. de Sansure ENAG. EDITION 1990*

الجزائر

❑❑❑❑

واحة الشعر

❑❑

ورق لمائدة الهواء.........

شعر: خالد أبو خالد

الوقتُ.... ليلكة السكوت.. الليل نعشٌ
أنت غائبة –سأنتظر اكتمال الحزنِ
كي أفضي إلى حزني القصيِّ –فهل
ترجلت
الجبال من القصيدة.. أم ترجلت القصيدة
كي تموت.......؟!
يقف النخيل لكي يمرَّ صدى البيوتُ...
تقف الكتابة في الرثاءْ...
تقف الصحارى في الكتابة.. والبكاءْ..
يقف الهواء... ولا نموتُ...
ما بين موت الميتين... وراحة القتلى
فضاءٌ.. كونته الأرض من دمها
ومن شجر الأنينْ...
لن تغفر الكتب القتيلة... والقتيل..
مرت خطاياهم... ولا أحد يُحاكَم.. أو
يحاكِم..
يخطئ العشّاق لو صفحوا.. خطيئتنا
صباحات من الدفلى... ومن قصبِ
الصهيل –تهاجر الأيام من أيامنا
فنحلُّ فيها كالنوارس في المنافي...
كنت مخضراً... ولم أكن البديلْ...
هل سوف يكتشف الخراب.. خرابهُ..
أكتشف الظلام ظلامه... فتشكلا
زمناً يحيل إلى الرماد... ولم تشكّلْنا
المحابر... لم نؤلفها بلاداً... كالبلادِ
كأنما غبنا –نغيب... ونلتقي– شُرِّدتُ
فاستلبت لآلئنا... وزيَّفَنا الحدادْ.
ورق ومعدنه الأرقْ.
ورقٌ لترتفع السماءُ..
وينتهي زمن البكاءْ.
ورقٌ لمائدة الهواء....
هل سوف يختلف السحاب عن السراب
إذا اختلفنا... أو تغيرت الفصولْ...؟
ألأنَّ من ورث القباب على الزوابع في
الضحى سيقوم من جسد الضبابْ...
من هيّأ الحناء... للأعراس.. من

نصب الكرسي... والأسرة فوق
أعشاش الرياحْ..؟
ها نحن في ليل الكلام.... نقيم أضرحة
النجوم -بلاغةٌ.. وغزالةٌ-.. والقول
في الفصل الخطاب هو
الطلولْ...
خوفي على مطر سيأتي... ثم لا يجد
الترابَ
ولا الفلولْ...
خوفُ النساء من المساء... إذا خَرجنَ
إلى العراء... يعشن خوفاً في العيونِ
محاذراً برق النشيدِ.. محاوراً وجعَ
الحديد... لأن في الذكرى الزلازلَ
والسيولَ.
كأن أجراساً ستهبط... أو سنهبط
إذ تواطأت الرمال.. على الرمالْ...
أو لم تعلّمنا الينابيعُ السؤالْ؟
هل كنت حرّاً يوم ردتني السماءُ
إلى القرنفلِ -لم أعد حرّاً- وإني...
أنت لي فرح الغريب- ولم أزلْ
مرّاً... وأحلامي يقيني هلْ
أتى حينٌ علينا... كي نكون... فلمْ
نكن -كنا- وأدركنا الذبول
على الحنينْ...؟
هذا الجناح يضم أجنحتي... فضميني
لكي أنشقَّ على جسد الخرافة... هلْ
أعود إلى طفولتنا... وهل أجد الخيالْ..؟

هذا الحصار يدوم... ما دمنا نراوح في
القناعة... والقناع.. وتحت أروقةِ
المشاع.. -تبارك الشعر الأخيرُ
أضاء في الفوضى.. ويحترف النفيرْ...
هجست رمالك بالشتاء.. ولم تجيئي..
وانتظرت على الهجير... ولم تفيئي.
لم يكن قلبي معي يوم افترقنا.. ظل في
روحي يساورها... فترتبك الطيور
على امتدادي -لم يضق أفقٌ على
أفقي... فأعلنت احتراقي كي أقوم
صككت أغنيتي... فأشْعَلَتِ الغيومْ
هل سوف نصعد في نهايتنا إلينا
كي تكون لنا البدايةُ -مرة أخرى-
ذهبنا في الرحيل.. فلم نجد قمر
الجليل... ولم يجدنا...
لم يزل سيفي الملثَّم في يديَّ..
ولم أزل أحصي نبوءاتي.. وأرتجل
المحاكم في العواصف -هل هجستِ
بغير... ما في اليأس من لون السفرجل
والحرائق.. يهجس الماء الثقيل.. بما يجيء
ولا يجيء -سأكتفي- شجني يعذبني
ويبني في دمي وطناً لحزنكِ -شجِّرني-
أنت لي وطني... فرِّديني... لنحتمل
المشقةَ
وليكن دمُنا.. إذاً -دمَنا.. وصورتنا..
رحيلي برتقاليٌّ.. ومعجزتي خريفُ.
بيتنا حلم.. وعرّافي نزيفْ.

كشف المخبأ في الصواعق...
والبيارق.. والمفارق... والسدى..
كشف الردى تحت الصدى
كشف المقابر في المنائرِ
والمنابر.. والمواكب.. والمدى...
لو عدتُ من سفري القديم.. فهل يعذبني
حضورك.. أم غيابكِ...؟
إفتحي البحرَ علينا... وأشعلي كافور
قلبينا.. لنقرأ في طوالعنا.. أعالينا
كتبت على الصنوبر كي أدلَّ... إلى
الطريق
فأضرمتني... بالمرارة.. -لا أؤرخنا-
يصدّقني اغترابك في غيابي... لن
أقول سوى عذابي... في عذابكِ
ليس بازلت السفوحِ.. سوى
الجروح.. لسوف أسكب زهرةَ
البركان عبر أصابعي... في سقف
روحي...
كيف لي أن آخذ النهر الكبير... إلى
دمي..؟
هل يُخذلُ العشق البهيُّ... فكيف يخذلني
دمي...
أو كيف لم تصلي إليكِ... وكيف لم تصلي
إليَّ.؟!
ها قد رسوت على خليج.. لا يهادنُ...
خلف أشرعتي صباحٌ... فوقنا مدنٌ
مركَّبة... من الفوضى.. ومن ظلم
الممالكِ...
فوضتني نجمةٌ عن ضوئها... لا تطفئي
قنديلنا.. أو فاقتليني... كي أرحِّلَ
عتمة أخرى.. وأرحلْ...
هل كان مرفؤنا بعيداً.. فاقتربنا.. أم قريباً..
فابتعدنا
هل أقول لدمعة.. نفرت على وترٍ ومنجلْ:
ألموت أهون من هوانك.
هاتي جناحينا.. لنقلع في البهاء... إلى
حنانكِ
واحفظي جمري... لناركْ..
ألموتُ أهون من هوانكْ...
هل قلتِ أنتِ: أضاءني التفاحُ
أم وهمي أضاءك... أو أضاعكِ.
أعرف الشهداء... لو عادوا..
سأمشي في دمي لجمالهم
وأطيرُ.. كي نصل التخومْ...
هل ضعتِ.. أم ضعنا...؟
فباغتني سؤالي...؟ باغت
التعب الجديد خيول أمي
إن مفتاحي معي -سيضيع لو
جاء الغريب إلى غروبي... واتكأتُ
على شحوبي..!!

❑❑❑

رُبَاعيَّاتِ

من مقام الصَّبا

شعر: صالح محمود سلمان

. 1 .

عيناكِ لي...

وأنا المتيَّم والقتيلُ.

شفتاكِ مثلُ حديقتينِ على مدايَ

ولا وصولُ

ويداكِ..

لو تدرينَ سرٌّ يَدْينِ بوحُهُما قليلُ

لكأنَّما..

وَصْلُ الأحّبةِ، في زمانِ المحلِ،

حلُم مستحيلُ!

. 2 .

جرحانِ في صدرِ القصيدةِ

والنَّوى أبداً جراحُ.

من ذا يعيدُ لها السكينةَ

إن تناوَبها نُواحُ.؟

لا تسألوها عن جنونِ الكِلْمةِ الثَّكلى

وقد جُنَّتْ بمهجتِها رياحُ

لم يبقَ غيرُ السُّؤرِ في كأسي

وما طلعَ الصّباحُ..!!

. 3 .

ماذا سأفعلُ حين تحملُني القصيدةُ

نحو أحلامي

وترمحُ في الرِّغابِ؟

ماذا سأفعلُ؟!

كلَّما ذهَبتُ إلى جهةٍ

تحاصرُها الجهاتُ

فتنثني نحوَ العُبابِ؟

حمراءُ

من جُرحِ الأَصيلِ تصوغُ بردتَها

وتدخُلُ في إهابي

لكأنَّها..

منذُ التقينا ذاتَ سوسنةٍ

تُجّذِفُ في السَّرابِ.!

. 4 .

ماذا سيفعلُ قلبُكَ المجنونُ

إن عقلَ الهوى يوماً

وناما؟!
وبأيٍّ فنجانٍ سيشربُ قهوةَ العشّاقِ
إن هجرَ الصَّبابةَ والهياما؟
لا تأخذي بيديهِ سيّدتي
إذا نَسِيَتْ قصائدُهُ الخزامى.
حتَّى ولو سكبَ اللآلئَ
في يديكِ
سلافةً
جاماً فجَاما
. 5 .
لكَ أن تُخَبِّئَ وردةً للدمعةِ الحمراءِ
في خدِّ القصيدةْ
لَكَ أنْ تواسيها قليلاً
حينَ تأتي في قميصِ الحزنِ
مشرعةَ الحنينِ إلى يديْكْ
لَكَ أنْ توسِّدَها قليلاً مقلتيكْ
وَلِوجْهِها
أَنْ تَتركَ الأضواءَ كي تنسى ظلالَكَ
في مغارتِها البعيدةْ...
. 6 .
لكَ أنْ تُحِبَّ وأنْ تُحَبَّ
ولستُ أعلمُ من تكونْ؟!
لَكَ أنْ تغنّي تحتَ داليةِ الهيامِ
إذا عشقتَ
وترتدي قمراً شفيفاً
لكَ أن تحدِّثَني قليلاً أو كثيراً
عن جنونِ الشِّعرِ
أو عن شِعْرِ داليةِ الجنونْ
وبأَيَّةِ الكلماتِ جئتَ
فأنتَ في وعْرِ القصيدةِ
موغلٌ كالوعلِ تستجلي مفازاتِ الظنونْ؟
. 7 .
نايٌ يُجرِّحهُ الحنينُ
ومهجةٌ حرّى تئنُّ
ويمامةٌ رشَفَتْ حروفَ العشقِ من لُغَتي
فكادَتْ من صَبابتِها تُجَنُّ
من ذا يُعيدُ لها السكينةَ
حينَ يهجُرُها الهديلُ
أما تحنُّ؟!
لو جئتَ في بدءِ البنفسَجِ
لارتشفْتَ عطورَهُ خمراً
يتوقُ إليهِ دنٌّ.!
. 8 .
غَرِقَتْ بمقلتكِ التلولُ
وذابَ فيها البيلسانُ
وانداحَ من كفَّيكِ نبعُ الأغنياتِ
المرّةِ الشكوى،
فغاضَ المهرجانُ.
أتراكِ تنطفئينَ قبل نضوجِ قنديلي
فيهجَرني الأمانُ..؟!
لا تتركيني مثقلاً بالآهِ سيّدتي
يُشتّتني الرّهانُ
. 9 .
لملمتُ شعرَ الريحِ من طُرُقِ الضياعِ

وقلتُ: أنسجُهُ شراعا.
كيما أعود إلى الطفولةِ
أو أعيدِ لخافقي نبضاً مُضاعا
من ذا يجدِّدُ فيَّ أغنيةَ الحياةِ
. إذا انطفأتُ .
وزادني الليلُ التياعا؟
لكأنَّني...
لمّا يضيقُ الوقتُ بي
أزدادُ من شوقي إلى نفسي
اتّساعا
. 10 .
لم تكتسِبْ بعدُ الجنونَ،
ولما تعاقرْ خمرةَ الجنيِّ في ديرِ الصَّباحِ.
لم تحترقْ برذاذِ ماءِ الوقتِ
في الميعادِ تحتَ الجلّنارِ
المشرئبِّ إلى الصُّداحِ
فالْبسْ كما فعَلَ المساءُ
البردةَ السوداءَ،
وادخلْ في عباءاتِ الرياحِ،
ما أنتَ أنتَ
فكيفَ تعرفُ سرَّ ما تُلقي القصيدةُ
في مغانيها الفِساحِ؟!
. 11 .
سَفَري إليكَ وأنتَ ترحلُ،
من تُرى يغريكَ بالتَّرحالِ،
يا قمراً تهلُّ على أصابعهِ نجومُ.؟
سَفَري إليكَ،
وهذِهِ الطرقاتُ تبتلِعُ الخُطا
وتئنُّ
حينَ شعاعُ مقلتها يغيمُ.
قل: ما الذي ألقيتَ في طُرُقي.
لأتبعَ ما أراهُ على مدايَ،
كأنَّهُ وجدٌ مُقيمُ.؟
لا...لستُ أعرفُ
كلّما قلتُ: التقيتُكَ
رحتَ تفتحُ غابةً أخرى على بحرٍ فأدخلُ
من تُرى في بحرِ ترحالي على أملٍ يقومُ؟
. 12 .
سَئِمَ الحمامُ من النواحِ
وجفَّ في فمِهِ الهديلُ.
وَسَرَتْ بدمعتِهِ الرياحُ إلى المدى
يَسْتافُ حُمْرَتها الأصيلُ
وأبو فراسٍ مُتعَبٌ بالآهِ يزدردُ اللّظى،
ورداءُ خرشنةٍ يطولُ...
وأنا أُهجِّي أحرفي العطشى،
ونبعُ الماءِ قدّامي،
وما يُشفى غليلُ..!!
لا تتركي عينيكِ سيّدتي على أفقي دليلاً
خوفَ يسرقُ ومضَ لحظِهِما "الدليلُ"!

❑❑❑

جراح الضوء والحنين

شعر: محمد وحيد علي

لسحابةٍ،
غسلتْ تجاعيدَ الفضاءْ...
لسحابةٍ... غنّيتُها شجناً،
تسامى نخلةً
وأضأْتُها بُرقاً،
على ريشِ الهواءْ...
الجرحُ مفْتوحٌ،
من الصحراءِ للصحراءِ
منْ قلْبي إلى قلبي
ومنْ أرْضي إلى جرحِ السماءْ!!...
الجرحُ مفْتوحٌ ويصهلُ كالخيولِ
وأنْتِ محضُ حمامةٍ ولْهى
تطيرُ إلى المدى
لتشدَّ أمْراسَ السناءْ...
والقلْبُ يغفو في جوى جسدٍ
وليس يطيرُ من شغفٍ،
ليلحقَ ما يُحبُّ...
كأنّنا نصْفانِ:
منْ قَهْرٍ جُبِلْتُ
وأنتِ من حمّى الرحيلِ
فأيُّنا قد يلْتقي بنقيضهِ
ومثيلهِ
ومتى سيجْمعنا اصطخابٌ،
أو فناءْ؟!!...

******

وزرعْتُ في الأرضِ الجريحةِ
ما نحبُّ...
فأقْبلي من لجّة المنْفى
لأَشْهَدَ في دمي،
أطْيارَ شهدِكْ!...
هيَّأْتُ للروحِ الشجيّةِ ورْدَها،
منْ سفْحِ خدِّكْ...
وأضأْتُ أكوامَ الدّجى،
برفيفِ ورْدِكْ...

وقطفْتُ نرْجسةَ المساءِ
لكي أُزيّنَ طائراً،
يشدو على أنهارِ وجْدِكْ..
ورشَشْتُ ماءَ الصَّبْحِ،
أجْلو في الخرابِ طفولتي،
وصهيلَ روحي في جيادِكْ!...
أهْوي وأصعدُ كالصباحْ
أهْوي... وأحلمُ،
أنَّ عمْري ومْضة تخْبو
لتسْطعَ في إيابِكْ...
أهْوي... وأحلمُ،
أنّ روحي زهْرة،
أبداً ستومضُ في بهائكْ!!...
***
قدْ جئتُ من بئرِ الحنينِ
مخضّباً بدمِ الرِّمالْ...
كانتْ رغابُ الأرضِ تأخذني
إلى الصحراءِ
كانتْ ناقتي سُبُلاً،
إلى كلّ الجهاتِ
ولا تزالْ...
في الروح مجمْرةٌ،
من الرمْلِ الجريحِ
ومن نخيلٍ فاتنٍ
يودي إلى قعرِ السؤالْ...
الأرضُ تمضي للفناءِ
لتكملَ الدورانَ من حمّى إلى حمّى
لنصْعدَ واهمينَ إلى المُحالْ!!
الأرضُ شمسٌ للغروبِ
فهلْ نضيءُ،
لكي نفرِّقَ بينَ ذئبٍ
أو غزالْ؟!!...
أمْ أننا ....،
سنظلُّ نصعدُ واهمينَ
وحاكمينَ
وعاشقينَ
إلى المُحالْ؟!!...

❑❑❑

تعاويذ

شعر: رضوان السّح

تعويذة للغفلة

أمامك ليسَ قليلاً من الدمع
يأتي بكاء كثير على حادثاتٍ
لهنّ العويل وطيءٌ، وهنَّ
على سامقاتِ النشيجْ

****

تجلّدْ... لأنك قد لا تموتُ
. "وحسب المنايا..." .
وتحيا حنيناً ثقيلاً
ولا دربَ تسلكه
غير ماءِ النحيبْ

****

كأنك من عالم الذرّ نطفةُ حزنٍ
وأن الإله اجتباكَ حزيناً.
خُلقْتَ لتحلَمَ بالمفرحاتِ
وتحكمَ قبض الفؤاد على كل حُلْمٍ،
ومافي يديكِ سوى قبض ريحْ...!!

لأنك . يا طفل . ماكنت يوماً تصدّقُ
أيَ الغروبِ
ابتلاك الغروب بآي الولوعِ
وآيِ الأفولْ...

****

وآخذني الأقحوانُ
وآخذني قلبُ أمّي
لأني غفلتُ عن الحبِّ يوماً
وحتى عيوني التي لم تنم يومها
أرّقتني.

****

تعويذة للانتظار

أُوَجّلَ حزني
أُوَجلّه ساعةً... ساعتين
ولكنها لا تجيءُ.
عقارب قلبي تدقُّ الزمان دقائقَ
مثل السنينِ الطوالِ

تدقُّ الثواني نمالاً لتغزو الذي
قد تبقَّى من العمرِ
لكنها لا تجئُ...!!
****

أؤَجّل حزنيَ شهرينِ،
أو سنتينِ،
ولكنّها لا تجيءُ.
ومالي أنا ولهذا العنا...!
غير أن الجميلة قد واعدتني
فما ضرَّ من واعدتْه الجميلة إن أجّلَ الحزنَ
شهرينِ أو سنتينْ...
وماضرَّ إن أجّلَ الحزن عمراً
وعمرينِ
لكنها هل تجيءُ؟
****

تعويذة للرحيل

لا ترحلوا...!
القلب سوّر داركْم
والروح حارسة المنافذِ
والدروبْ..
لا حزنَ غطى ما تركتم من فراغٍ،
لا ولا دمعٌ يرطّبُ قطرُه،
وَلَهَ القلوبْ.
****

تعويذة للشاعر

لم أَعُدْ شاعراً مثلما كنتُ
ماعاد يشجي غنائي،
وماعاد قلبي يعمِّر أحزانهُ
حجراً حجراً ثم يسكنُ
ظلَّ القصيدِ
كأنّي أَوغَلْتُ في الحزنِ...
أَوْغَلْتُ... والجاهليُّ
بأطلاله لم يعدَّ مناخاً
يناسب هذا الأسى
****

لم أعد شاعراً مثلما كنتُ
كان كلامي جميلاً
عصافيرَ تصدحُ
والنبع دوماً يزاملني في الطريقِ
أقول له يا صديقُ...!
فيخضرُّ كوني ويطغى الفَراشْ.
لم أعد شاعراً... غير أنّيْ..
كأنيَ مازلتُ مُقتنعاً أن عمراً
كهذا يعاشْ...!
***

جاهليٌّ على طَلَلٍ... والسلامْ
عُمْره حفنةٌ من رِمالٍ
يشرّعها في الهواءِ
وينظمها بالكلامْ.

* * * *

تعويذة للقلب

هي امرأةٌ مثل باقي النساءْ.
تغادرُ... تبقى...
لها ما تشاءْ
ولا بأس قلبي سيرسُم دربيْ
وعكّازتي من هواءْ...!

* * * *

تعويذة للهجر

لكل المواجع حدٌّ
وهجرك يسعى طليقاً
بلا أيّ حدْ
وأنت عذابي
وماكان لي أيَّ يومٍ عذابٌ
سواهُ

ومالـيَ يَدْ...!

* * * *

تعويذة لليائس

ما همّني إن كنتُ فاتنةً،
أو كنتُ مغناجاً
ماعاد لي قلب يؤرِّقه الهوى
إن نازعٌ هاجا.
غادرْتِنِي قفراً
وما أبقيتِ لي بوماً يؤانسنيْ
ومضتْ بنات الدهر أفواجا.

* * * *

تعويذة للرغبة

وَعُدْتُ كما كنتُ في أوِّل الأمرِ
طفلاً من الرِّيفِ،
يحلم بالنسوة الفاتِناتِ،
على شاشةِ السينما...!

❑❑❑

تراب يخفق كراية

شعر: ياسر اسكيف

صباحي الذي يعدُّني لأبدأ النهار،
قهوتي التي ترتِّلُ البخار
صوتُ طفلةٍ تشاكسُ العفونَةَ التي تعطِّرُ الكبار،
أنك المهمازُ في دمي،
لأعشق الحياةَ
والمدى،
لأبدأ الصلاةْ.

***

بيتٌ يشتِّتُني
وأضمُّهُ عتباً.
قيدٌ يشلُّ يدي
وأصوغُهُ ذهبا.
نارٌ تعذِّبُني
وأزيدُها حطبا.
الله كم إني
لا أحسن اللعبا.

***

ذاهلٌ
أضيءُ محنَتي
بلثغةِ الجذورِ في روايتي
ببطئها في فكِّ أبجديتي
كأنما الدبيبُ برعمُ الولوجِ،
والمدى،
حكايةُ الجحيمِ،
غايتي.
وغافلٌ
ألمَعُ المعادنَ التي ترنُّ في اخضرارِ دمعَتي.
كأنما الفصولُ محضُ خاتمٍ
وأنني اليقينْ.

***

اُعذُرني
إذا ما لامسَتْ روحي

ظلالَ مدارِك السري
اتْركنـي
أَمدُّ يدي
لأوقظ زهرَك البري
***

لروحكِ،
للزرقةِ الاحتمالِ،
لراقصةٍ زيَّنَتْ خصرَها بالسؤالِ،
أفتِّتُ هذا الفضاءَ الضئيلَ
وأبدأُ أغنيتي بالرحيلْ:
كأنكِ مشغولةٌ بالصدى،
وأنك لم تنظري ما يراه
يمدِّدُ فصلَ الخريفِ البخيلِ
ويحسَبُ أنَّكِ بابُ هداه.
لوجهك
فيضُ المرايا التي أذهلتني، وزعرنةُ النرجسِ المنزلي.
لفاصلةٍ أطلقتني
وضاق فضائي علي.
أرمِّمُ خاصرتي بالصلاة:
هو المجدُ للشارعِ المبهمِ الارتعاشِ
يمرُّ قريباً من الياسمينِ ولكنَّهُ لا يراهُ.
لرائحةِ الخطوِ تأخذه من يدٍ،
وقعُهُ مقلتاهْ!
هو المجدُ للمقعدِ الحي، للورقِ المخملي
لبعضِ الهواءِ الذي لن يمرَّ على جانحي.
لصوتِ الحياةِ الذي في يدي.
لقافلةِ المطرقينَ.
كأنّ الصلاةَ عليَّ!!.

❑❑❑

وكان.. لنا الوقت....

شعر: اسماعيل عامود

.. وكان صباحاً جديداً

وكان اللقاء..

مع الشمس.. والليل.. كان الرُّواءُ..

خدينَ الصَّفَاءْ..

كما رنَّماتِ التصوّفِ في سرحاتِ التأملِ

عبر التألّقِ

في يقظات النجوم الوضاءْ...

دم الليل سالَ وغطّى من السَّفْحِ ورداً.. أفاءَ

وفاضتْ من الريح رؤيا اشْتهاءْ؛

-أمازلتَ في البوحِ..؟!

قالتْ، وشدواً ترددتَ في سَعفات الضياءْ

وردّدتُ حتى تنامى وغلغلَ

في ليلكِ العذبِ.. شعريْ..

فكنتِ.. الرجاءْ؟!

وأنتِ بقربي فتاةُ السنينِ الخوالي..

أَفَقْنَ على هَنَفاتِ الجِراحْ!!

.. وكنتِ تبثينَ نجمْي حنيناً..

تفتَّقَ عن رَغْبةٍ في لحظات السَّمَاحْ.

[سهرنا..] وكان لنا الوقت -ريحاً تَثَاقلُ

عنّا، وفي جانحيها هواها.؟!

يُتيحُ لنا الليل، عتْمةُ فَصْلٍ

تجذّر في رئتينا.. وباحْ؟!!

فلا الدربُ منا تمطّى ولا النَّجمُ منّا استراحْ

ولا "الأهلُ" منا استغابوا يريدون صمتاً.. وفجراً

رقيقاً.. يُبشّر سَرواً، جُماحْ

.. ويجري بصدرِكِ، أنتِ..، شغوفاً.. ويجري

بنبْضيَ.. ماءٌ قُراحْ...

ورنَّم في جانحيكِ فؤادٌ طروبٌ

لأنكِ مازلتِ صَبوةَ عِشْقٍ -لَعُمْري-

وقامةَ عمرٍ مديدٍ تسامقَ نجماً عَلاَ..

شُرفُاتِ الأقاحْ..

-وكنتُ بقرُبكِ أَشْعُر أنّ الزمانَ لآتٍ!!

..وتأتينَ في موكبِ الزهر
في عَزفاتِ المِلاحْ..!!
وتأتينَ أنت كماءِ السماء..
محمّلةً .. بالعطور.. تجولينَ
عَبْرَ جُنيْناتِ عمري النديات
شِعراً وموسَم حُبٍّ تفجّر خَصباً
بدربي.. وعَبْر شجوني –نداءْ
تجولينَ بين بساتينِ عُمري، لأنسى زمانَ اليَباسِ،
ووقتَ انتشارِ الصقيع بسفْحي..
–ووقتَ اختناق الضياءْ..
بوادي زماني المشّرش.. حتى تعمّق
صدريَ في خفقات المساءْ
–أَتيتُ إليكِ.. وقلبيْ
يدقُّ.. يدقُّ.. نشيداً على روعةٍ
من دُناكِ..
يدقُّ.. يُغنّي.. كلاماً..
يُبثّكِ حاليْ..!!
وكيفَ انجذبتِ.. لبالي..
وكيفَ تمدد عِشْقُكِ ضَوءاً بعيني
وكيفَ انكسرتِ بـ/ آليْ..
وكنتِ على الموعد المستفيقِ.. منارةَ
ركب الليالي..
وهودجُ عِشْقِكِ يحدو رمالي..

وَها أنتِ في رَهَجِ المستحيل..
فتاتي الأثيرةُ.. نبعةُ سيلي
ونهريْ.. جبالي..!!
–وها أَنتِ تمشينَ قُربي كسروةٍ
بيْدٍ تراءتْ على نبضاتِ السؤالِ..
تَمرِّينَ في سَرحات خيالي
وها أنتِ –عندي.. "رجاءُ" – كأثمنِ
ما زَيّنَت شهرزادَ اللآلي..
وها أَنتِ مِلْءَ شرايين فكري –الدوالي..
ودفقةُ عِشقٍ سمتْ في الوصالِ
وها أنتِ في دفتر الشِّعر صوتٌ جميلٌ
تشرّبَ خُضَر الحقولِ –الغوالي
تشرَّبَ عذبَ سُلافٍ من "الأندرينُ" كؤوساً
وأَطيبَ ما في "سَلَمْيَةَ"
من خَلجات الوفاءْ
عناقيدَ حبٍّ.. وماءْ
وأَطيبَ مما اجْتناهُ الأوائلُ مِنْ غابِ
[حاءٍ.. وباءْ]
فُهِلّي على شُرفَاتِ الحنينِ ابْتسامةَ فصلٍ خضيبِ
الرؤى والرُّواءْ..
دُم الليل فتَّح في لهثاتِ الفؤاد الغناءْ
فكنتِ كما الموسمِ العبقريِ.. الرجاءْ..

❑❑❑

قصائد عارية

شعر: عادل الشرقي

حصار

فـي المساء الذي
كنتَ غادَرتنـي فيهِ
غادرتُ روحيْ
وأطفأتُ مصباحها الذهبيَّ
وأوصدتُ أبوابها
وشبابيكها
وأقمتُ عليها الحصارْ
***

حب

كأنك ما كنتَ
ذاكَ الرفيق الرحيم
تبتلُ روحي
وتوسعنـي بالمودةِ والابتـهالْ
أقمتَ علـيَّ حصاركَ
ألقيتنـي
فـي جحيم هواكَ
وأمطرتنـي بالنبالْ
***

كنز

حين مضيتُ إلى البحرِ
وألقيتُ شباكـي فيهْ
لم أصطد سمكاً،
أو صدفاً،
أو مرجانْ
كان القابعُ فيها
جسدي
***

اغتراب

قادمٌ من فنائـي إلـيَّ
ومغتربٌ فـي رؤايْ.
كيف لـي أن أُلامسَ
خيطَ اشتعالـي الخفيّ
وكيف أرمِّمُ ما هدَّمتهُ
يدايْ.؟!
فلا فـي الأصابع ماءٌ،
وليس بعينـيَّ لؤلؤةٌ،
تتحرى الطريقَ...
ولكنَّنـي
عائدٌ من غيابي
إلـيَّ
ومغتربٌ فـي هوايْ

–العراق

□□□

من أوراق ((مرمرة))...!

شعر: فاروق الحميد

"1"

يُوحي إليَّ أساكِ ... بوحي
واسقي الضحايا من جروحي.
وتمهلي.
إذ لو خطرتِ على الثرى..
لزهقتِ روحي
وترفقي بالوردةِ العمياءِ... قلبي
وهي تشردُ في السفوحِ
وتأملي جسدي المضرجَ...
بالدم القاني... ونوحي...
. بيروت،
لو نطقَ الرصاصُ
لقال يا بيروت... بوحي...!

****

"2"

هطلَ الرصاصُ على دمشقَ
وكنتُ آرق للصباحِ.
قلبي على وطني
تضجُّ رصاصةٌ بدماه
ألثغُ:
. يا جناحي...
نُثِرتْ جراحي... الخضرُ
بللتِ المطرْ
كتبتْ على الجدران أسمائي
فضاقَ بها الحجر...

****

"3"

... ولربما كتبَ "الغبيُّ" على الدفاترْ
اسمي. وعنواني. وسجّلَ:
. دائمُ الهذيان... عن وطنِ المجازرْ.
يصحو.. ولا يصحو...
وثمَّ يفيضُ بالدمعِ المكبَّلِ... بالمحاجرْ
. لِمَ لا تقومُ مدينةُ الموتى...
ويسألُ. ثمَّ يسألُ.. وهو حائرْ

فتضجُّ في دمهِ المقابرُ...
اكتبْ على الحيطان أسماءَ الضحايا
... بالأظافرِ
وتقدمِ الشعبَ الجسورَ إلى الصليبِ
... فأنتَ شاعر...!

****

"4"

أرختْ ستائرَها الدموعُ... على حطامي.
وتأوَّهَ الليلُ الصديقُ... بكى أمامي
نامتْ كواكبُها السماء...
همستْ:
. يا أحزان... نامي...

****

"5"

ماذا جنتْهُ يدايَ من ندمٍ
سلوا الأرقا...

بكتِ المدينةُ... إذ رأتني حائراً
أتسكع الطُرُقا...
قلبٌ بلا عنوانْ..
يهتفُ بالجزيرةِ:
. إحذَرِي الغرقا...!

****

"6"

واسَّاقطتْ حرَّى الدموعِ على الكتابِ
سألتُ أنثى الريحِ،
وهيَ تموءُ... راجفةً... ببابي
وسألتُ قاطرةَ الغيابِ...
تلمُّ أمتعةَ الغيابِ
و... سألتُ... لكنْ... واخرابي.
لم يفهمْ العلماءُ... مابي؟!

***

❑❑❑

ماذا إذن؟!

نص: فؤاد سليم أبو زريق

ماذا إذن
يا أبي...؟
في الأرض قدماي
والسماء وسادتي..
الهواء والأعاصير
رئتي والزفير

***

وماذا إذن؟
ترافقني الفراشات
في أحلامها
فيستيقظ الأريج
وأجدل الشمس وشاحاً
أغمس الكواكب
في بحر من اللون
عيني.
أجهد الشمس، ناظريها
أصور...
كل ماتعرف
فترنو إليك
ويغشاها البهر
مرة أخرى..!!
تخلقها مرة أخرى.
أن تنفخ فيها
حياة

****

وماذا..بعد؟
أتابع الخلق
بلى...
والخلق جديد
فتأتي هطلاً
يضج في جنبيك
حب الخلق.
تنشر أياديك.
والكائنات...
تغني قصيدة بدائيةً
تستقبل نعمة الأيدي
صلاة..!
من علَّم الورى

حلم الثلوج
وثورة شقائق النعمان:
صومي،
دمي،
****
ماذا إذن؟
هاهي ذي
تحاول الأرض ابتلاعي
وأسود الدخان
يرتفع إلى أعلى... أعلى...
وأنا .
في شهوتي .
أجتث رئتي
****
ماذا إذن؟
هذا أوانٌ
تموت فيه الفراشات
ولا أريج...
ويعلِّقني الظلام
على أعواد
من سخام،
ويغمسني...
حتى الموت.
حتى الموت...... العواء....
****
وماذا بعد؟

تصورني
الثعالب والفئران
وترسم لوحتي...
الثعابين،
فأقتلع عيني
إذْ لا شموس؛
مرة أخرى
مرة أخرى ترسمني
الثعابين
وتتابع لوحتي..
الثعالب؛
ويعلقني الظلام
على أعواد من سخام
وفي جنبيكِ
لهيب وموت
****
ترتد زهورك..
عليك..
مزقاً من...
شقاء.
والكائنات...
يغنيِّها النواح
من علّم الورى
حلْم الثلوج،
وثورة شقائق النعمان،
ها أنذا....

❑❑❑

عالم القصة

❑❑

❑❑

خيمة على حريق

قصة: عبد الستار ناصر

وإن لم يكن من طريق، ثمة أرض رخوة، سوف يجتازها على غفلة من الحرس، عليه أن يعبر المسافة التي امتدادها أسلاك ونخيل وبروجكترات ومطر وكلاب، ثم، سوف يرى نفسه في صحراء، أخبروه بمن مات فيها، بأنياب ذئاب أو رصاص أو عطش أو يأس أو جوع أو جرح طارئ.. لا مفر، العيش هنا عشرة أعوام يعني الجنون، كيف إذا كان "حكمت الحاج" بريئاً من دم ذاك العاشق الذي رأوه مذبوحاً على فراشه الفقير؟ أي صبر يحتاج إليه الجسد البريء؟ أي رأس بلهاء يمكنها السكوت على زوجة غدرت وهي تدري أنها تدفع به إلى دهليز لا أبواب له ولا من نافذة أو أمل يضيء جدرانه القاسية المعتمة؟

مات العاشق مذبوحاً، والزوج في سجن الصحراء، يصحو وينام، يسأل نفسه عن امرأة تزوجها ست سنوات وأنجب منها "شهلاً" أجمل ما خلق اللّه، ترميه –لماذا؟– نحو بئر أعمق من طول السحب الماطرة، هو الذي أحبها وحارب الدنيا من أجل أن تكون له، بل، أقنع نفسه مئات المرات أن (بكارتها) التي ما عثر عليها ليلة عرسه، محض خطأ في أنسجة الجسد، ولم يخبر حتى نفسه بما رأى، عاش ستة أعوام في حب أنساه –تماماً– إن كانت تلك الزوجة قد أحبته ذات يوم.

قبل الفجر، سيهرب "حكمت الحاج" من هذا القبو البعيد، تسلّح بالماء والطعام والثأر، أيقن أن الموت سيأتيه في واحدة من محطات العودة، وبرغم رائحة القبر التي أحسّ بها مبكراً، كان حكمت ينتظر الثانية بعد منتصف الليل.. لم يكن في الرأس غير امرأة قتلته ولا يزال في عز رجولته وطيبته معاً، وعليه منذ الساعة أن يقرر شكل نهايتها على يديه.

أبواب السجن الصحراوي مفتوحة لمن يشاء، لا أحد يفكر في نزع نفسه من بين أسلاكه وكلابه ونخيله الجارح، إنهم يشطبون ما بقي من أيامهم –هنا– ينتظرون الرحمة ويحلمون بالماضي، سوى "حكمت الحاج" الذي لم يحتمل العقاب على براءته ولا الصبر على زوجته التي ذبحته مرتين، أمعنت في الخيانة يوم أمعن في الحب.

الأرض الرخوة انسحق ترابها تحت وطأة قدميه، أشكال هندسية تصنعها عيناه الخائفتان، يمشي مرة، يقفز مرة، يلتفت رعباً من الحرس والرصاص والبروجكترات، لا شيء هناك، لم

يشعر به أحد، لم يبق أمامه سوى الذئاب وربما اليأس الذي قد يأتي مبكراً إذا ما سمع العواء أو بلعته الرمال.. الآن، عليه أن يقطع مسافة تزيد على خمسة كيلو مترات صوب قوس لن يستقيم حتى الفجر، أخبره السجناء هناك، أن عليه قطع المسافة –وهم يضحكون من انتحاره البطيء –بشكل نصف دائري أكثر من ساعتين، بعدها يأخذ الطريق –بين الذئاب– إلى أقرب قرية، عليه أن يفهم كيف يقص حكايته بين أهلها لئلا يسلّمونه إلى الشرطة من أجل عشرة دنانير وعلبة سجائر وحفنة من رصاص.

لم تكن الصحراء ولا الأرض الرخوة ولا كمية الذئاب كما أخبروه، إنه يقطع أميالاً من العشب البري والنبات الشوكي والصخور، قانون الصحراء حتم عليه السير بطيئاً مرعوباً حذراً، تواقاً إلى رؤية زوجته ليسأل عن ذاك السرّ الذي رماها إلى الطعن به وزجّه في ظلمات المنفى. لن يسأل عن عشيق مذبوح، يكفيه أن السكاكين أخذت نصيبها من لحمه ودمه، لن يسأل عما فعلته طوال ست سنوات من الخيانة وطعن سمعته بين الرجال يتسلقون شرفه ويمشون على كبريائه ساخرين من بلاهته وقدسية إحساسه أمام زوجة رمته– كما الكلاب– خلف صحراء لا يزال يقطع شعابها دون أيما بصيص من أمل أو ضوء و بحة بشرية يحس بالأمان بين شهيقها.. لماذا ذبحته مرتين؟ الصحراء مزحومة بصراخ ساكن عميق "لماذا ذبحتني مرتين؟ عشيق على فراشي وأعوام في السجن وهي تدري أنني بريء؟"

صوت يبكي، سيقان تمشي، أراد أن يدخن سيجارة، يدري أن دخانها سيعطيه الكثير من الراحة، ترك السيجارة بين شفتيه ومصّ إحساساً أنه يدخنها، كان يخاف من ومض خاطف قد يراها الحرس مهما كانت المسافة بينهم وبينه، صار يمشي ببطء تسلل التعب إلى الروح قبل أن يسري في هذا الجسد المبلل بالخوف.

هل نام في الطريق إلى النجاة؟ أمرك سيدي، أُريد أن أسترد عافيتي، لا ميلاد لي والجوع أهلكني وعائلتي معاً، لا أدري متى جئت إلى الدنيا، لا تسألني عن أهلي، تعال وأسدل الستائر كلها على ماضينا.. كان يحلم أن السجن ما زال يدور حوله، وأن الثائر سيبقى أبعد من أصابعه عشرة أعوام وربما أكثر، هذا الضابط يحدق إلى عينيه، يفكر أنه سيهرب من هذا الجحيم البارد، لا صلاة ولا كنائس ولا رائحة للخصب المذبوح هنا (حسناً، سوف أتابع رحلتي إلى الثائر، لا أريد من حياتي سوى رؤية زوجتي) يمشي بين اليقظة والحلم والمغامرة في أنه سيرى أول قرية ويحكي قصته لرجالها، لا بد أنهم يفهمون معنى الخيانة، بالتالي معنى الثأر، ربما يرحمونه ويشفقون عليه، ليمضي بعد ذلك صوب البيت يفعل ما يشتهي ويموت– بعدها– كما أراد.

بقايا جيش كان هنا، أبقار وهياكل عظمية، علب فارغة، عربات مهشمة وأخرى محروقة، يرى الآن –وقد أزف الفجر– عشباً أخضر ساحراً، لا ذئاب هناك ولا رصاص، والأرض الرخوة مرت بسلام، إنه قاب قوسين من النجاة، وأقرب من ذلك نحو زوجته التي يحلم أن يراها بين يديه، ليسأل عن جريمتها، يرى أمام بقية الصحراء –التي لم يقطعها بعد– مستنقعات وصنوبر لا يدري

كيف اجتمعا في مكان واحد، هناك "عباد الشمس" الذي أحنى قامته خشوعاً لظلمة تزول بعد قليل.

بقايا جيش كان هنا..

اخترق المفاجآت جميعها، أو هكذا تخيّل وهو يرى كتباً ممزقة وجرائد ينثرها الريح، لا جدوى، إنه يحلم في نجاة أسهل من ماء يشربه الآن، وإلاّ، كيف يفسّر هذا الدخان الطالع من سيجارته الثالثة؟ لا أحد بينه وبين الحياة، إنه يرحل فعلاً صوب البيت، دمعة خرجت عن فرح قاتم يلامس جلده، ترك الحذاء جانباً وراح ينظر في الغد القريب الذي سيأتي.

-ماذا أفعل معها؟ أذبحها بالسكين أم أخنقها بيدي؟ كلا. سأعرف أولاً سبب اعترافها الكاذب، وبعدها أقرر نوع وأسلوب موتها.. هكذا أفضل، ينبغي إرغامها على قول الحقيقة أمام القضاة.

بدأت شمس الصباح تنمو في الصحراء، مدّ أصابعه إلى الطعام، لم يزل في الجيوب كمية تكفي خمسة هاربين، لكنه أبداً ما اشتهى طعاماً وما فكر في شيء سوى الدخان النافر من أنفه وفمه واحتراقه المحترم، أية هيبة في الثأر، تلك التي أحسّ بها وهو يمشي صوب براءته.

أي جمال في هذا الشروق النزيه؟ حكمت الحاج يبتسم تحت خيمة من السحب الزرق يرحل معها إلى الظنون والشك في أنه لن يرى زوجته في المكان الذي عافها – أو عافته- وراء جدرانه وخلف أبوابه الخشبية المتينة.. ربما هجرت البيت والزقاق والمحلة أيضاً، وإذا ما فعلت لن يراها أبداً، فقد تذكر أنه لم يسألها يوماً عن بقية أهلها وأين يسكنون، ولا عن أقاربها وفي أية بقعة يمكنه أن يراهم؟ كان الحب قد أعماه فعلاً يوم رأى -وما كان يرى- أن لا أحد لها سواه ولا أحد له غيرها..

يا لذاك الجنون المضحك كيف تمكن من عقله ومناعته وإنسانيته الفجة المبهمة؟؟

في الطريق إلى الثأر، رأى كيف نامت ذات يوم قرب نعليه تمسح ذيل "دشداشته" الصوف، تحكي عن طفلة قطعوها من حليب أمها ورموها إلى امرأة ثانية، تحكي غرائب عن عائلة أربكها القتل والزنا والجشع، لماذا لم يصغ ليلتها إلى جرائم أهلها؟ كان يسمع الكلام على أنه حشو للوقت ولم يلتفت إلى نوع الجسد المائل فوقه (أي حمار كنت يا حكمت الحاج، لقد أعماك الحنين إلى الجسد ونسيت من أي معدن هي تلك الزوجة الغادرة).؟

بعد وقت لن يطول، ربما نصف يوم أو نصف جوع، سيراها أمام عينيه، سيدخل عليها فجأة، ربما يراها صحبة عاشق وسيم آخر.. لن ينتظر، سوف يذبحها كما ذبحته، لا شأن له بمن دخل البيت ونام على فراشه، الرجال غرائز بشعة لا تشبع، هو يفهم هذا الغضب الجشع الذي يأخذهم إلى المغامرة والموت.. لا شأن له بأحد غيرها، بعدها لن يسأل عن أيما خطأ في الكون.

بقايا جيش كانت هناك.

كاد أن يغفل كل شيء، حتى ابنته "شهلا" أوشك على نسيانها في حمّى بحثه عن طوق نجاة إلى ماضيه، إلى الثأر من سنواته المشنوقة في عزّ الصبا، من زوجة رمته إلى جحر مزحوم باللصوص والقتلة، لن يعبأ بعد قتلها بما سيدور، لن يلتفت إلى تعذيب أو إعدام أو سمعة سيئة

صارت بعض تأريخه بين الجيران والعشيرة وأبناء المحلة، وليس يعنيه بعد اليوم أن يكون التأريخ كله ملوثاً بالعار والخزي الذي رابط على فراشه طوال ستة أعوام من زواج مغفل..

الآن،

لم تعد من أسلاك تمنعه ولا نخيل يجرحه، وليس من حرس ولا مطرولا ذئاب، ربما حفنة من الكلاب يسمع نباحها ولم يلتفت إليها، إنه يقترب من "المصير" المكتوب على جبينه، يؤمن أن ما جرى وما سيرى مرسوم في ذاكرة الرب، وسوف يعيش النهاية كما أرادها اللّه (هل تراه يكرر بلاهته التي عاشها مع تلك الزوجة القاتلة؟)

راح يحدق إلى أمتار تطول ما إن يمشيها ويشعر أنها قصيرة عندما ينظر امتدادها وسرابها، غريب هذا الصدى الذي يجمع مئات الكلاب في نباح واحد، مفتوح بينه وبين السماء، الطيور، والندى، والخوف الذي أحسّ به طوال طفولته وامتد حتى الأربعين من عمر أراده هادئاً شريفاً، إذ بهم يقتلونه أمام عينيه بلا جريمة أو ذنب أو خطأ عابر ما فطن إليه.

ترى، هل تنشر الجرائد خبر هروبه غداً؟ وإذا ما فعلت، هل تسمع زوجته بذلك قبل وصوله إليها؟.. فجأة أحسّ بشيء من الذبول واليأس (ربما تمكن أن يقتحم البيت قبل أخبار اليوم) إنه يحمد اللّه أن التلفزيون لا يطرح هذا النوع من الجرائم الصغيرة، ذلك أن زوجته –في وقت فراغها الذي لا يفرغ– تفتح الشاشة ولا تغلقها قبل آخر لمحة في هذا الجهاز المخيف.. عليه أن يكسر الباب ويدخل، أو يتجرأ على طرقها بهدوء كما الضيوف، من يدري، ربما جاءها في وقت عشيقها الثاني وتفتح الباب على ثوب نومها وجلدها الفاخر الذي يتموج عهراً ونضارة وخيانة؟

وإن لم يكن من طريق إليها، كيف ومن يسأل عنها؟ لا أحد في المحلة –ولا مومساتها ولا قارئات الكف بها –يعرف أي شيء.. نفض الرمل عن حذائيه، أراح جسمه على بساط من عشب ميت، أحسّ أنه يقترب من قرية ثانية، هناك يبدأ مشواره نحو المدينة، يصعد إلى عربة أو قطار أو سيارة حمولة تأخذه –مفلساً– إلى بغداد، ينبغي عليه أن يتذكر كيف يأخذ ما عند زوجته من ذهب ونقود، لا معنى لهذا العذاب والجوع دون أن يعيش بضع ليال في حالة من الفرح قبل أن يسلّم نفسه ثانية إلى القضاء، يدري كيف يمتّع أغصان جسده ويغرق في لذة لن تطول، يمضي بعدها وراء الجدران منفياً هناك بين القتلة والمشوهين، هذه المرة سوف يقول بفخر: كيف تمكن أن يثأر لنفسه، ولن يسخر منه أحد إذا ما حكى لهم قصة هروبه عبر الصحراء، سيحتفظ بنسخة من جريدة تنشر خبر ثأره من زوجته ومغامرة خروجه من سجنه الرهيب المحاط بالرصاص والذئاب والرمال.

يرى نفسه – على الطريق، هناك شاحنات وبشر، مد يده إلى بقايا طعام تلف، أفرغ جيوبه تماماً، ثمة رائحة في ملابسه تفضح أمره، أشار بخوف إلى شاحنة نفط أهملته ولم تلتفت إليه، ثم ثانية وثالثة، لا بد أن شكله يوحي بشيء ينفرون منه، لكن الشاحنة الرابعة –تحمل بطيخاً– وقفت وتمكن من تسلق بابها العالي، وما إن جلس قرب سائقها حتى أحسّ كم هو منهك ومريض، قال

السائق وهو ينظر عميقاً إليه:
-يبدو أنك هارب من أحد.
ارتجف حكمت الحاج ذعراً وراح يردد:
-هارباً؟ أنا هارب؟
قاطعه السائق ضاحكاً:
-لا تخف يا رجل، كل واحد منا سيهرب من شيء ذات يوم.
قال حكمت بهدوء وهو يحدق إلى الشارع الذي يقطعه سريعاً إلى زوجته:
-أنا هارب فعلاً، وجهك يوحي بالأمان.
قال السائق وهو يحتسي شيئاً من الخمرة كان قد أخرجها من وراء ظهره:
-لا يبدو عليك أنك من رجال السياسة.
ابتسم الحاج، ربما كانت أول مرة يبتسم فيها منذ عامين:
-أنا هارب من السجن الصحراوي، زوجتي رمت بي إلى هناك.
كاد السائق أن يوقف مركبته عندما راح يسأل:
-أي سجن صحراوي هذا؟ ألا تدري أنهم حولوه -منذ عشرين سنة- إلى مجرد مخزن؟
نظر حكمت الحاج إلى السائق مشمئزاً - ثم ساخراً- من بلاهته:
-أنا الذي معك الآن، كنت في هذا "المخزن".. إنه أكبر مخازن الدنيا حقاً، من خدعك بهذه المعلومات المضحكة؟
قال السائق كمن يحسم الأمر:
-يا رجل، أنا أعمل في هذا المكان منذ عشرين سنة وأعرفه غرفة غرفة وشبراً بعد شبر، وكل أمناء المخازن هناك..
مدّ حكمت الحاج يده إلى السائق، أراد أن يحتسي بعض ما كان يحتسيه من الخمر، ولم ينبس بكلمة، بينما راح السائق يكرر:
-إذا أحببت أن تصدقني، سنذهب إلى هناك فوراً، المسافة لا تزيد على ساعتين إذا مشينا بسرعة مائة كيلو متر أو أكثر..
صرخ حكمت الحاج، أو هكذا أحسّ بما تفوهت به الحنجرة:
-أنا أذهب إلى هناك؟ هل أنت مجنون؟ هل تريد مني رمي نفسي بنفسي إلى التهلكة؟
قال السائق بهدوء يثير العصب الخامس في الرأس:
-واللّه العظيم، كما أخبرتك يا رجل، السجن الصحراوي مجرد مخزن لبضائع الحكومة، وهو في

الوقت نفسه محطة استراحة.. ما حكايتك بالضبط.؟ قل شيئاً معقولاً يا رجل، ليست عندي مصلحة معك، أنا لا أعرفك وأنت لا تعرفني، يمكنك النزول في أي مكان تشاء، لكن كف عن سجنك الصحراوي هذا.

عند الفضاء الشرقي لدخول بغداد، رأى "حكمت الحاج" رجلاً وسيماً يمشي، وقبل أن يوقف شاحنة البطيخ، راح يمسك رأسه بقوة، ثم قال بصوت حارق مخنوق:

–انزلني هنا إذا سمحت.

وقبل أن تقف الشاحنة على يمين الشارع كان حكمت الحاج قد نزل منها وراح راكضاً نحو الرجل الوسيم، لم يلتفت إليه السائق، بل ترك المكان بسرعة وهو يهزّ رأسه، ثم احتسى بقية كأسه مستغرباً (أي رجل هذا؟)

هناك، أمام الوسيم، وقف حكمت الحاج قاطعاً عليه الطريق، لم يفهم الرجل معنى وقوف هذا البشري الرث، حاول أن يمشي، لكن الحاج فتح يديه يمنعه من المرور وهو يسأل:

–أنت الذي ذبحوه على فراشي، كيف تراك عدت إلى الحياة؟

جبال سقطت، رمال تحركت، وأرض رخوة ما زالت خلف هذا الهدوء الداعر، لم يستطع الرجل الوسيم فتح فمه، ربما كان أخرس، لكنه بات ينتظر النتيجة، بينما راح حكمت الحاج يمسكه من ياقة قميصه، يهزّه بغلظه ويصرخ:

–قل لي، أخبرني، كيف تراهم ذبحوك وأنت ما زلتَ حياً؟

بعد وقت قصير، تجمع حولهما أكثر من تسعة رجال، يسألون عما يجري وما كان من حكمت الحاج غير أن يكرر الكلام:

–هذا "ممثل" حقير، كان مذبوحاً على فراشي، إنه عشيق زوجتي، لست أدري من الذي أرغمه على هذا "الدور" القذر ليدفع بي إلى السجن؟

كان الوسيم أخرساً فعلاً، يحرك أصابعه شمالاً وشرقاً، يبحث عمن ينقذه من براثن هذا الوحش الذي يهزه ويستخف به.. قال أحد المارة:

–يا جماعة، إنه أخرس، أنا أعرفه منذ طفولتي، هذا أحمد ابن الحاج راغب، إنه فلسطيني قطع الصهاينة لسانه مذ كان طفلاً كما أخبرني أبي.

وما إن سمع بقية الرجال هذا الكلام، حتى أنقذوه من أصابع حكمت الحاج، بل ورموه أرضاً جزاء خشونته، بينما حكمت الحاج يصرخ ويبكي:

–إنه عشيق زوجتي، يا ناس، قتلوه على فراشي أو هكذا.. أوهموني.

ثم ولّى الأخرس الوسيم هارباً، لا يدري من يكون هذا الرجل الشرس الذي كاد يمزقه في الطريق، بينما راح الحاج حكمت يمشي يائساً مذعوراً صوب زوجته، عساه يفهم حقيقة ما انتهى

إليه من لغز وظنون لا جواب عليهما أبداً

بقايا جيش – في الذاكرة– كان هنا، أي جوع وأي عطش رأى في الطريق؟ شيء ما يتلاشى أمام عينيه، هتك الظلام نصف أحلامه وانقصم ظهر البعير على حين غفلة، الجوع، هذا الكائن المدجج بالسيوف، كيف تمكن منه، وهل من خلاص؟ بعد أربع ساعات من الجوع الذي صار ينهش لحمه، اقترب "حكمت الحاج" من الزقاق الذي كان يعيش فيه، عشرات من أبناء المحلة يسلمون عليه –كما في كل مرة– لم يسأله أحد أين كان طوال عامين من الغياب، ينظرون إلى ثيابه الممزقة التالفة.. أجل، كان يشعر بالرثاء الذي يرمونه على خطواته البطيئة –ماذا جرى في هذا العالم؟ – لماذا لا يسأله أي من أبناء محلته:

أين كان وعما جرى؟ إنه قاب قوسين من بيته، لم يحمل سكيناً يقتل زوجته بها، وما كان يدري لماذا أصابه الذهول وهو يطرق الباب ثلاث مرات ببطء ودون أية ضجة، بعدها فتحت "أمه" الباب، وما إن رأته حتى بكت وهي تأخذه –كعادتها– إلى حضنها بلهفة ودموع لم يكن ثمة ما هو أسخن منها.. ما إن نظر إلى جدران بيته، إلى السقف الفقير الذي يوشك أن يسقط، إلى ثقوب البيت التي يسري بها الديدان والنمل والصراصير، إلى المكان الفارغ– تماماً– من الحياة، حتى تذكر فوراً – ودون أن يخبره أحد من البشر– أنه لم يتزوج ذات يوم.. مع ذلك كله، راح يسأل أمه عن ابنته "شهلاً" ولم يكن غريباً أنها قالت وهي تبكي على كتفيه:

–شهلا بخير مادمت أنتَ بخير.

وتمكنت الأم– دون أن يدري كيف؟– من توفير طعام العشاء، وفي تلك الثانية الدافرة من الزمن، نظر حكمت الحاج إلى وجه أمه، وأيقن – وهو يبلع الطعام – أن أمه، برغم أنها تجاوزت الخمسين، ما زالت على جانب من الجمال.

لحظتها أحسّ– وهو يأكل كما السمكة– أنه وحده السبب وراء ما باعت أمه وما اشترت.. مع ذلك، وبرغم ذاك، لم ينقطع عن بلع طعامه المغمّس في شرف العائلة.

بقايا جيش كان هنا..

❑❑❑

عودة الغائب

قصة: إبراهيم خريط

فاجأني بزيارة غير منتظرة، بعد أن حسبته غادر البلاد عائداً إلى موطنه الثاني.

خمسة وعشرون عاماً أو تزيد مرّت منذ أن افترقنا.. حين قرّر أن يتركنا ويرحل. لم يأبه للفراغ الذي خلّفه موت أبي منذ سنين، ولم تثنه توسلات أمي المريضة ولا دموع شقيقتي الصغيرة. لا كلمات الرجاء ولا نظرة اللوم والعتب ساعة الوداع. والآن.. يقف أمامي بقامته المديدة وذقنه المدببة وتقاطيعه التي تغيرت كثيراً حتى بدا غريباً عني وليس أخي ابن أمي وأبي.

لا أعرف لم تذكّرني أخيراً...

عشرة أيام قضاها في العاصمة، ويومان هنا، في المدينة التي كانت بلدته يوماً ما، لا أدري لمَ جاء، أين يقيم ومن يلتقي؟ سمعت أخباره من الناس.. سألوني عنه فأغاظني وأخجلني أني لم أعرف جواباً. لم يتصل ولم يسأل، فما الذي ذكّره بي بعد هذا الجفاء، وهل أعذره وأصفح عنه؟ هل أنسى، وكيف؟!

لا أعرف، تلك اللحظة، كيف حاكمته والتمست له الأعذار..

لا أعرف كيف وقفت مدافعاً عنه أمام نفسي.. ربما، فرحة اللقاء به طوت صفحة الماضي.. مسحتْ غبار السنين وأسقطت كل الاتهامات.

تعانقنا.. طفرت دموعي وأنا أقبله. أحسستُ أنني أحلّق في فضاء رحب، أعانق النجوم. غمرتني سعادة افتقدتها طويلاً، وقلت بصوت يشبه الهمس:

–تغيّرت.. تغيّرت كثيراً.

ردّ بهدوء: وأنت.. تبدو أكبر مني سناً. لقد شخت يا رجل.

نظر إلى زوايا البيت الذي كان بيت العائلة فيما مضى وأضاف:

–والبيت أيضاً. يبدو مثل خربة هجرها قاطنوها.

قلت: كل شيء تغيّر.

فاجأني بعبارة طعنتني:

–يا أخي، أنتم شبه أموات. لا تعرفون للحياة طعماً أو معنى، مستسلمون، تحمّلون الزمن فشلكم وتعلّقون عليه هزائمكم وانكساراتكم.

أطرقت برأسي وابتلعت غصّتي، بينما راح يرصد بعينيه، في الغرفة التي جمعتنا، الأرض الاسمنتية الخشنة، والجدران والستائر التي بهتت ألوانها.. والصور المعلّقة.

كانت نظراته تسلخ جلدي، تعصف بي، تزيد من ضغطها على صدري وتعصر قلبي. وبعد صمت أشار بيده وسأل:

–صورة الوالدة؟.

قلت: نعم.. رحمها الله.

انتظرت أن يسأل عن الصورة الأخرى.. صورة الشاب الوسيم ابن العشرين ربيعاً، إلا أنه لم يفعل.. كان يبدو شارداً ساهماً فغرقنا مرة أخرى في صمت ثقيل قطعه قائلاً كأنه يؤدي واجباً دونما رغبة: تزوّجت؟

ابتسمت وقلت: نعم.

–من؟

–كنت خاطباً قبل رحيلك. ألا تذكر؟

قال: نعم. هذا صحيح. إذاً تزوجتَ من تحب.

أضفت: وعندي خمسة أولاد.

شعرت بالاختناق. كنت أريد أن أفجّر أحزاناً تحرق صدري أتلهّف أن أسمع كلمة تواسيني.. قلت بصوت يختنق:

–كانوا ستة. البكر استشهد ودفن في مقبرة الشهداء، هذه صورته، إلى جانب صورتها.

هزّ رأسه وقال دون أن يبدو عليه أي تأثّر:

–نعم.. أظن أني سمعت بالخبر.

–والثاني يخدم في الجيش الآن..

ظلّ صامتاً ولم يعلّق بكلمة.

وقفت قائلاً: زوجتي وأولادي في الغرفة الثانية، أنادي عليهم. ألا تريد أن تراهم؟!

أجاب ببرود: دع هذا الآن. ربما في المرّة القادمة، لديّ ما هو أهم.

تهاويت على مقعدي مخذولاً. أحسست أن مسافات طويلة مازالت تفصل بيننا، وأن هذا الذي يجالسني ليس أخي.

قال: لو أنك هاجرت معي..

قلت: كيف..؟! وأترك أختنا الصغيرة وأمنا المريضة؟!

قال كمن يشعر بالذنب:

-أمي كانت غاضبة مني. أليس كذلك؟!

هززت رأسي وقلت: نعم. ولم يمهلها المرض فلحقت بأبي.

وكأنه فطن إلى شيء غاب عن ذهنه طويلاً سأل:

-صحيح. وأختنا الصغيرة.. كيف هي؟!

-لم تعد صغيرة.. تزوّجت وأنجبت..

قال: بودي أن أراها، وسأفعل إن توفرت الفرصة.

قُرع الباب بلطف.. كانت زوجتي تحمل القهوة. ترددت في الدخول فقلت: هذا أخي الذي هاجر منذ سنين.

حيّته رحبّت به فأجاب باقتضاب: أهلاً وسهلاً، تشرّفنا.

ولم يضف كلمة أخرى فاستأذنت وانصرفت.

بقينا وحدنا، فقلت: كنت تريد أن تحدثني عن أمر هام.

هزّ رأسه وقال دون أن يلتفت: نعم، نعم، ولكن أخشى أن أكون قد تأخرت. أراك غداً صباحاً، في التاسعة، هل هذا مناسب؟.

أخذ رشفة واحدة من فنجان القهوة، ومدّ يده مودعاً، فقلت:

-إلى أين؟ نتعشّى سوية وتنام عندنا.

ابتسم وقال: أي عشاء يا أخي وأي نوم؟! أنا أتناول وجبة خاصة، وأقيم في الفندق السياحي. بالمناسبة، صارت عندكم فنادق من الدرجة الأولى.

قلت: هذه ليست لنا.. هي للأجانب والأثرياء وذوي المناصب.

وهمست في سرّي: هذا البيت ما عاد يناسبه بعد أن صار من أصحاب الملايين والمشروعات الاستثمارية، في بلدان عدّة، وبعد أن تخلّى عن جنسيته واستبدلها بأخرى أجنبية.

أخي هذا الذي تذكرنا بعد سنين طويلة.. تبرّع بمبلغ من المال لتجميل مدينة برلين، وبآخر لرياض الأطفال في لندن، حتى لا تغيب البسمة عن وجوههم، وبمثله لجامعة في الولايات المتحدة الأمريكية، وقدّم المساعدة لمشاف ومصحات في بلدان أوربية، وتناقلت الصحف والمجلات أخبار نشاطاته وأعماله الخيرية. لا أعرف كيف أثرى... ربما هي المغامرة أو الذكاء والطموح، وربما طرق أخرى..

لم أنم ليلتي.. أقلقني حضوره أكثر مما سرّني. أخي هذا الذي لم يسأل عنا خمسة وعشرين

عاماً، والذي تخلّى عنا في أشد الأوقات حرجاً وضيقاً. ابن أمي وأبي، الذي قام بأفعال الخير في كل مكان إلا هنا.. يأتي إلينا اليوم، لماذا؟ وأي أمر هام هذا الذي جاء من أجله؟!

في الصباح توقفت سيارته السوداء الحديثة أمام البيت. خرجت على عجل وانزويت إلى جواره. لم ينطق بكلمة فالتزمت الصمت. وضع بين شفتيه سيجاراً أجنبياً من النوع الفاخر.. تناولت علبتي وأشعلت لفافة.

قال: تدخّن كثيراً، لاحظت ذلك بالأمس، وتبغك من النوع الرديء.

قلت: إنه تبغ وطني، وقد اعتدت عليه.

عقّب قائلاً: إنها عادة سيئة.

كان يقود بهدوء. لم أسأله عن وجهتنا. مرات كثيرة اعتقدت أنه سيتوقف ويفضي إلي بسرّه. ربما يريد أن ينأى بي بعيداً عن عيون الناس ليكشف لي عنه.

صرنا عند أطراف المدينة، فقال:

–المقبرة.. هذا طريقها، إن لم تخني الذاكرة.

قلت: نعم.

سلكنا درباً ضيقاً، يتلوى بين التلال والأودية، تحاصره أكوام القمامة والحجارة وبقايا الركام الذي لفظته المدينة.

قال متأففاً: شيء يغم النفس ويبعث على الغثيان. لو رأيت المقابر هناك. أي تنظيم وأية نظافة!! لا تقل إلا حدائق من عشب أخضر وزهر ملون... لا احترام للموتى في هذا البلد.

همست في أعماقي: ولا للأحياء.

انفتح الممر على صفوف من المقابر المنتشرة على مدّ البصر وسأل: أين قبرها؟

قلت: من؟ أمي؟ أقصد أمنا. منذ سنين لم أقصد المقبرة وقد تغيرت معالمها. الحقيقة، أنا لا أعرف تماماً.

عقّب قائلاً: وهذا يجعل مهمتنا عسيرة.

أوقف السيارة وترجلنا..

رحنا نشق طريقنا بين صفوف المقابر، ونمسح بعيوننا اللوحات الرخامية، علّها تساعدنا في الاهتداء إلى مكانها. أثارت أقدامنا التراب، فتصاعد إلى الأعلى. ثمة طيور سوداء تحوّم في المكان وأخرى وقفت على شواهد القبور، وكلاب شاردة وجدت في المقبرة مأوى لها.

وقفنا أمام قبر تبعثرت حجارته، فسأل:

–هذا هو؟

قلت: لست متأكداً، لأنّنا لم نضع لوحة رخامية.

نظر إلي وفي عينيه لوم وعتب وقال:

-هل هذا معقول؟! يجب أن تكون متأكداً.

أضفت بيأس: لست متأكداً من شيء.

قال: أنا لم أحضر دفنها أما أنت...

قلت: مضى على دفنها زمن طويل.

تسلّطت على رأسي رؤى غريبة ونحن نبحث عن مثواها الأخير دون جدوى. قبور تهدّمت وأخرى بلا شواهد أو لوحات، والمدى فسيح وجوف الأرض لا يمتلئ.

أيقظني من شرودي حين أعلن:

-لنعد، فقد تأخرنا. نتابع البحث غداً. حاول أن تعرف مكانها. اسأل من ساروا في جنازتها، اسأل حفار القبور إن كان لا يزال حياً. افعل أي شيء.

كان يطلق عباراته كأوامر عسكرية، يتلقاها جندي لا يحق له أن يسأل لماذا وكيف.

عدنا إلى المدينة. كنت مشدوهاً فلم أدْعُه للدخول إلى البيت، ولم أتذكر إلا بعد أن ابتعد.

انتظرته صباح اليوم التالي. تجاوزت الساعة التاسعة.. والعاشرة. لم أذهب إلى عملي، أخذت إجازة اعتراضية. انتظرت وانتظرت.. قبيل الظهيرة تلقيت نداء من الفندق الذي يقيم فيه. انطلقت ملهوفاً. ساورني شعور بالخوف والقلق. لم أجده هناك، كان قد غادر المدينة وترك لي رسالة. فتحتها وقرأت:

(أخي. كنت أتمنى أن أجد قبر أمي وأقف عنده راجياً أن تسامحني وتغفر لي.. ابحث عنه، وأعد بناءه، من الرخام الأبيض، وضَعْ لوحة رخامية محفوراً عليها اسمها، وإكليلاً من الورد باسمي. هذه أمانة في عنقك. اصرف بسخاء ولا تسأل عن التكاليف. اقتطعها من حصتي من ثمن البيت، فأنا لي فيه نصيب كما هو لك).

قلبت الورقة.. قرأتها مرّة أخرى. كورتها، عصرتها، مددت يدي إلى عنقي، وشعرت أنني أختنق.

❑❑❑

زعرور

قصة: غسان كامل ونوس

لم تمهلِ اللحظاتُ طويلاً تلك الإشارة الاستفهامية التي تشكلها وشمات صغيرة كحبات الخردق على آثار جراح مقطبة متلاشية عبر صفحة وجهه. وهو منذ حين يقف على أعتاب الهوة، ولا يكاد يصدق أو يكذب كل ما يأتيه، ولا يود أن يفكر في سر الانقطاع؛ رغم أن ما ينتظره الليلة، وما ينتظره الكثيرون سواه، يبلبل خاطره، فتكاد الخيوط تتشابك، والأصداء الحاضرة تتماهى بارتجاعات الماضي لتحدث شيئاً كالطنين. كأنما يدوّم في فضاء محصور، تصطدم أعضاء الجسم بالجدران، فتتقاطع الأوجاع مع الأسئلة مع مشاهد لأحداث تاريخ بدأ ونما وامتد وتعرج بشكل يدعوه للضحك الذي ليس من دون سبب.

*

لم يكن يرغب ذلك؛ فيبقى وحيداً، في حارته المعزولة بعد عودته من المدرسة، منشغلاً في ما يفعله أترابه الذين يشغلون مسافة المدرسة ذهاباً محمولين على سيرة بطولات الأمس، وإياباً على أحلام معارك اليوم، وتحضير العصي المناسبة؛ فصبايا القرية المجاورة سينزلن إلى العين اليوم، كما في كل يوم. وكان يقضي الليل في استرجاع ما سمع وتخيُّل ما سيسمع، قبل أن يفكر في أن يكون معهم، وقد تردد طويلاً وهو يتحصن برد فعل والده الذي لا يرحم، ثم قبل أن يرافقهم –حتى لو تعرض للعقوبة– لرد اتهامات الجبن والخوف، ولو من دون عصا.

لكنه بعد مدة لم تطل، وجد نفسه يرد إحدى العصي الضارية بذراعه التي حملها في الصباح مربوطة إلى عنقه، مع أطياف ضحكة تتوسع، فقد دخل زمام سيرة البطولات والمعارك، وراح يقضي الأوقات التالية في تحضير العصي متنقلاً من أكمة إلى أكمة، ومن حرش إلى حرش؛ حاملاً جذوعاً أكثر عقداً، وأغصاناً أكثر شوكاً؛ حتى كاد الزعرور ينقرض من المحيط القريب. لكنه استقر في حاضر القرية والقرى الأخرى ومستقبل المنطقة كلها.

كان الزعرور ينشرح حين يجد الجذع المناسب، ويروح تفكيره بعيداً وهو يحضر عقده وحروفه جيداً فيتصورها تنغرز في اللحم، فيفر الدم أو تزرق الواجهة، ويقال بعد حين: هذه عصا الزعرور، وهذا فعل الزعرور.

كان يفرح لانتصارات أصحابه، ويؤمن لهم ما يريدون. وقد يرافقهم مراقباً المعركة عن قرب، ثم بدأ يتشهى عصيه في أيدٍ تستأهلها، فباعها إلى من طلبها من أية قرية جاء! وكان أحياناً يؤجر بعضها

لتأدية واجب، أو تسديد ذمة. ثم يعيدها إلى المستودع الذي ملأ ركن البيت الحجري المنعزل.

لم يكن يرغب ذلك، فقد يئس من إصابة أي عصفور بمقلاعه المطاطي الصغير الذي كان يخفيه عن الأب في الحفافي القريبة من البيت، رغم مرور المواسم؛ حتى الدوري الذي كان يطير ويحط على شجرة البلوط المجاورة. كان في منأى عن مقذوفاته. كما أن شِراكه التي ابتناها مرات لم تضل أيّ طائر... ضحك وهو يتذكر أنه لم يقبض إلا على ما بذره في إحداها واحد من معابثيه، وكان ذا رائحة نتنة، رافقت أصابعه طويلاً، امتدت أصابعه إلى أنفه ليشمها، وليتأكد خلوّها من تلك الرائحة التي قلصت ملامح وجهه، فانفرجت حين دخلت في خياشيمه رائحة البارود المحروق، ثم لم تلبث أن انقبضت..

*

في الحرب المهزومة، وكان يتحرق ترقباً وانتظاراً لانطلاق، انطلق محمولاً إلى الخلف. فبعد أن تلكأ في تنفيذ أوامر التقدم، دفعه صراخ رفاقه، ورؤسائه، وبعد هرولة مترددة عرجاء، سقط أرضاً، ومسحت جزءاً من مؤخرته شظية ليست عمياء.

لم يحس بها خجلاً بادئ الأمر، ولا بأذنه المشرومة في حرب أخرى، في ما بعد، وفي ساحٍ تضج بالقتل الأعمى. ولا بعينه المملوءة هباباً أسود؛ حيث كان يعد صنفاً من السلاح ليتفاخر ببراءة اختراعه.

حين يمشي بقامته المديدة التي تتثنى مع كل خطوة، يبدو كأنما يستعد لإطلاق حجر، تلك التي امتاز بها في رده لغنمة شاردة، أو عنزة منسلة، ولإرهاب ابن آوى ذاك الذي لا يتوانى عن خطف دجاجة في أية فرصة يستطيع ابتداعها.

كان ذلك قبل أن يصبح زمام زعروراً...

صارت الجعبة والزنار والمسدس تحفظ ذلك الجانب المنخفض من مظهره الخلفي.

ومع ازدياد الحروب واشتداد المعارك، واكتناز غير متسق في هيئته العامة. اضطر لحشوات إضافية غير مسحوبة، لتعيد التوازن إلى واجهته فيما لو اضطر للنزول من السيارة أو الوقوف مؤدياً واجباً عسكرياً أو اجتماعياً مفروضاً... قبل أن يختفي وراء مسؤوليات أكبر.

*

في غيابه الذي طال عن مسرح الفعل والقول، في المحيط القريب، سرت تكهنات كثيرة، وتفسيرات بدا بعضها مقبولاً؛ فهيئته لم تعد تناسب الحال التي تميل إلى طمر آثار الحرب بكل ما فيها من شظايا وأشلاء ومقذوفات لم تنفجر بعد. وسحب ما يشير إلى تلك المرحلة من الواجهات، وربما كان مع ما سحب. إذا لم يكن قد دفن نفسه في حفرة يستطيع اختيارها بنفسه، قبل أن يفعلوا به ذلك، ويأكله النمل؛ ويالها من ميتة!

ومنهم من ادّعى أنه صار في مخابر سرية نائية، أو مستشاراً فوق العادة في حروب كثيرة مستعرة في جهات متعددة.

*

ربما كانت المرة الأولى التي أحس فيها بالخجل من هيئته، حين لم يكن من الممكن مشاركته في التفاوض المزركش والمشعشع عبر كل وسائل الإعلام، فشكله يشعل ذاكرة الحرب، ويشوش القناعة التي يحب أن يقبلها الجميع، بأن تلك المرحلة طويت، وبدأ يشعر من ثمَّ أنه أكثر ضعفاً مما كان يحسب، وأكثر غباءً من أولئك الذين يفاوضون بثياب أنيقة وهيئة متسقة وملامح مقنعة.

لكن هذا الأمر لم يستمر طويلاً، إذ أمكنه بسبب من هذا أن يتابع المشاركة الفاعلة بالأحداث عن طريق التفاوض عبر كل الأطراف.

*

قالت: لو تعلم كم أحبك حتى آتيك إلى هنا!

قال: وما حال هنا!؟

-ابتعادٌ وتخفٍّ كأننا نسرق.

-هذا كلام جديد علي؛ منذ زمن وأنت تأتين، تحت القذائف وعبر الأسلاك والحواجز والأفخاخ، ولم تتأخري يوماً.

-الأمر الآن مختلف...!

-هل هناك عروض أفضل؟!

-ليس الأمر كذلك، بل إن وجودي مع هذه الأشياء التي تظهر وتختفي، وهذه المخلوقات الـ

-المشوهة، قوليها، لا تخافي!

-لا.. لا.. لا أقصد..

-وماذا تقصدين إذن؟!

-أقصد إن كان ما هو موجود هنا يذكرني بتلك الأيام، ويجعلني أحس فصاماً حين أقارن بين هذا المكان وهذه الرائحة، وبين الحياة في أمكنة أخرى غير بعيد من هنا حيث العلن والأضواء والطيوب.

-لا تنسي أن الحياة بكل أشكالها لا تزال ملكي، وهؤلاء الذين يبتسمون ويتصافحون ويشربون نخب الوفاق، يتصرفون وفق خطتي... وتعرفين أنني أستطيع تحريكهم كما أشتهي.

-كنتَ... نعم!

-ومازلت..

-(دائرة بوجهها قالبة شفيتها).. يمكن!

أمسك برأسها وأدار وجهها إليه بعصبية:

-تعرفين أنني فضلتكِ على الكثيرات لجرأتك و.. لكن جرأتك هذه فاقت الحد المقبول...

-هل هذا تهديد؟!

–لن أحجّم المعركة إلى هذا الحد، وسأتركك تذهبين، شرط ألاّ تعودي..!

*

في كهفٍ منعزل مغطى بالأشجار، وضائع تحت الصخور، وجدت عصي عديدة وشظايا مختلفة الأشكال، وفوارغ لطلقات متنوعة. وعلى الجدران علقت مقلاعات وأفخاخ ومناجل وفؤوس. وتذكر كثيرون من زملائه أنه كان يقضي أوقاتاً مهمة من زيارات العاصمة في متحفها الحربي.

وحين سقط شيء من الجو المزروع دوياً وارتدادات، أقر أنه ليس سوى خزان وقود، وليس مقذوفاً غير منفجر، وكان أكد في أكثر من مرة، مسارة، أن الشظايا والحطام ليست لدول عدوة بالضرورة.

*

في ذلك الركن المظلم، كانت قطع السلاح تتدلّى من عيدان مغروزةٍ في الحائط، أو تضطجع على مصطبة البيت الترابي، أو تستند على الجدران؛ أسلحة قديمة صدئة مخلعة وأخرى مستحدثة. وحين كان يسأل باستخفاف: لماذا نكدس هذه الخردة؟! هل ستفتح متحفاً حربياً؟! كان يقول: كله يلزم.. ولكل منها زمانه ومكانه. أما المتحف فلم يحن أوانه بعد، إذ أن نماذج أخرى، يفترض أن نؤمن أمكنتها فيه.

وكان يشير إلى العصي المتنوعة. ويقول:

–لا تستهينوا بهذه، كاتمةِ الصوت..

ضحك مرة، بعد وقت طويل، وهو يعيد الكلام ذاته لأداةٍ أخرى أكثر حداثة في يدٍ تجربها، وقال:

–نعم، هذه كاتمة للصوت..

ضحك كثيراً يومئذٍ، ولم يفهم أحد من الحاضرين سر ضحكه.

أما الآن، فقد توقف الضحك، ونظر متخيلاً إلى نفسه:

–تصلح أن تكون نموذجاً مميزاً في ذلك المتحف..

كان يقول:

–على المرء أن يحتفظ بالسلاح أي سلاح، بل كل سلاح إلى وقت الضرورة.

–ولكنها لا تطلق..

–يمكن استخدامها كعصا..

–ألهذه الدرجة تخاف؟! ومن هم أعداؤك؟!

–يمكن أن يظهر العدو في أي وقت، ويمكن أن يأتي من أية جهة، وعليّ أن أكون حذراً ويقظاً..

هز رأسه: أتراني كنت حذراً ويقظاً بما يكفي؟!

*

في تلك الحرب المجنونة، كان لابد لمن كان في موقعه أن يكون عليماً خبيراً، حتى لكأنما ولد من أجل تلك الأوقات؛ كان يعرف مجرى الأحداث من أصداء الانفجارات، وأزيز الطلقات ودوي القاذفات. وكان يستطيع رسم خارطة المواقع المستجدة، والحواجز الطيارة في كل حين، من موقعه الأرضي. وكان سيد الجنى في بيدر القتل، خاصة، حين اختلط العدو بالصديق، وتشابكت الترددات. حتى صار لإيقاع الأصوات لحن وطني واحد. راح زمام يترنم به، ويحاول أن ينسج من خياله كلاماً يصلح له، لكن اللغة أعيته، وكان مستحيلاً عليه تسميع المحفوظات حتى في سني الدراسة الأولى، ثم ضحك من محاولاته فيما بعد، إذا أيقن أنه لم يكن ضرورياً ذلك. كانت المحطات قد بدأت بث موسيقى النشيد الوطني، وكان قد بدأ صوت ما يتقاطع مع ذلك اللحن، شيء ما يستفزه ويزيد من توتره... غير المحطات، كان الصوت فيها جميعاً... لم يتوقف البث، لم يغيّر الشريط، فهل لا يسمع ذاك الصوتَ إلاه؟!

*

في حمى المعارك، وفي جحيم الوحدة، كان ذلك الصوت الموقّع المتقطع يحز على أعصابه، فيحاول الهرب إلى مزيد من الدويّ، والاختباء خلف رشقات مقصلة، وكان يدخل لازمةً بين مختلف المقاطع، وفي أي جزء منها؛ تماماً كما يحدث الآن...

(ذبحته بريشته، لم أكن أحمل سكيناً، ولم أكن واثقاً أن عصفوراً سيقع في قبضتي، ولم أتصور أن يكون حياً، وكان علي أن أتصرف، ليس ممكناً أن أفلته، أو أتركه يتدبر أمر نفسه؛ فجناحه مكسور، وساقه أيضاً. وسيقتله النمل، ويالها من ميتة!! لو كان سليماً لأطلقته، وقد فعلت ذلك حين دخل عصفور من نافذة صغيرة، وضاع عنها، فأغلقتها وأمسكته. وبعد تفكر، أطلقته كرمى لعيون الفتاة التي كانت تعبر عند الباب، فضحكت ربما من بلاهتي، وضحك العصفور أكثر... ربما).

وفي أيام كثيرة تلت، حين وقع الكثيرون في قبضته، لم يكن أبله، رغم مرور الكثيرات بأسرّته:

(مر وقت طويل وأنا أعيد الذبح، أدخل ريشة، ريشتين، ثلاثاً في رقبته، أثنيها، ثم أشد الأطراف معاً فينقطع جزء آخر من الرقبة، والصوت المتقطع يتواصل...)

وتساءل: هل هذا هو الذبح؟! وتساءل كثيراً بعد ذلك تساؤل العارف..

(علقته من فكه الأسفل، كما يفعل الصيادون، ولم ينفع ذلك، كان بلا حراك، كل شيء فيه ميت، إلا ذلك الإيقاع القاتل...)

حاول إقناع نفسه، الطائر لا يتألم، لكن تبرير ذلك الصوت ظل بعيداً..

(بحثت عن حجر صوان حادة، أعدت الذبح مرات.. نعم هكذا يكون الذبح...

كنت أرى سكين الشيخ تتحرك بيسر على رقبة عجل كبير مربوط الأقدام، ويفر الدم.. كنت أتقزز وأخاف، من صوت العجل الذي يخرج بعد حين من مكان السكين...).

الصوت الشبيه بهذا الصوت الذي يعذبه..!

(فرحتُ مرة حين لون الدم النافر بعد حركة مفاجئة من الضحية كوفية الشيخ الناصعة، والتي أسرعت إليها الأكف، وإلى صاحبها قبل أن يقع، ويقتنع الكثيرون أن النذر غير مقبول..).

يتساءل الآن: وهل نذري مقبول؟!

(انقطعت رقبة الطائر الصغير، ولم يعد ممكناً حمله صيداً بلا راس، فقذفت به بعيداً، فرحتُ لأن الصوت انقطع، لكنه عاد يلاحقني في تلك الليلة والليالي والأيام التي تلت..)

أي نذر نذره؟! أو يشرف على تنفيذه؟! كل تلك الأحياء التي لم تكن حالها أحسن من حال ذلك الطائر، وأصواتها لم تنقطع، ولا نهاياتها أسعد.. لم تفِ نذره..؟! وهو، هل يصوتُ؟! وهل يسمع أحدق صوته؟! وهل يمكن التوبة إلا بتقديم الأضاحي؟! أليس هذا ما يفعله؟!

لم يكن صياداً، ولكن أحاديث الصادين تسكره؛ وهم يتحدثون عنه؛ تحدثوا عنه طويلاً، في السر والعلن؛ كان ينتشي بأحاديثهم، وينشغل بالبحث عن وسائل وطرق أكثر حداثة، وأكثر مدعاة للحديث والفخر. وينشغل بأكثر الحسناوات إثارة ومشاكسة، لكي لا يكون وحيداً مع نفسه..

الوقت الآن تغير، لم يتغير الفعل، تغير الأسلوب، لكن هذا الأسلوب لا يشغله ولا يرضيه ولا يقنعه؛ صار مضطراً أن يكون لوحده، يخطط ويفكر ويتوارى. غاب الدوي هنا، بدأت معركة من نوع آخر، يراها عبر الشاشات، ويضحك أحياناً نشوةً، وهو يراهم يتحركون أن يبتسمون كالرجال الآليين. ويهربون من الإجابات بانتظار الأوامر... كان يضحك حتى تدمع عينه، وينقلب على قفاه، انقلاباً غير متوازن...

يمد يده ليمسح عينه التي لا تضحك، ويمر عليه موقع عينه الأخرى، ويعيد ترتيب الوسائد تحته، الوسائد التي صارت شوكية.

*

وفي الوقت الذي كانت كل محطات التلفزة تنقل وقائع الاحتفال بتوقيع الاتفاق، الذي بدأ للتو، ابتسم في البداية، كانت ابتسامة صفراء... وإن بدأت موسيقا الاحتفال حتى برزت تلك اللازمة الصوتية خفيفة.. ثم اشتدت حتى لم يعد يسمع إلاها...

وضع يديه على أذنيه، حاول الهرب من الضحكات المشرعة والقبلات الحميمة.. وضعهما على عينيه... تعالى الصوت نافراً حازاً على أعصابه، تحرك حركة فوضوية، ثم صرخ صراخاً حاداً...

ومن كاتم الصوت، أطلق النار على الشاشة، وضحك من جديد، وقد تطايرت الملامح والوجوه والأنخاب مع الزجاج... ومن قلب الهدوء المحطّم، انطلق ذلك الصوت اللازمة من جديد، أعلى فأعلى..

قفز من مكانه، أزال كاتم الصوت، وأطلق النار في كل الاتجاهات، ثم قهقه وانقلب على قفاه، ثم انكب على وجهه... دون حراك.

❑❑❑

رجــل

قصة: نزار عابدين

قرع الجرس، فأسرع بالخروج من الصف.. قال أحد الطلاب:

-أستاذ.. عندي سؤال..

قال دون أن يلتفت:

-ليس الآن.. غداً أجيبك عن أي سؤال تريد..

عاد صوت الطالب ملحاً:

-ولكنني لم أفهم الدرس جيداً..

قال في سره "وما يهمني من فهمك؟! لدي ما هو أهم".. أجاب الطالب:

-اسأل أحد رفاقك.. أو تعال إلي غداً..

نظر إلى ساعته وهو يخرج إلى باحة المدرسة:

-إنها الثانية عشرة والنصف وخمس دقائق.. التدريس مهنة رائعة، لست مضطراً للبقاء في العمل حتى ما بعد الثانية.. مسكينة سهام تبقى كل يوم إلى الثانية والربع، ولولا أن سيارة المصلحة توصلها إلى البيت، وتريحها من المواصلات العامة لما وصلت قبل الثالثة.. مسكينة.. تأتي مهدودة الحيل.. متى ستأكل وتنام لترتاح من عناء العمل؟!

مدّ يدَه إلى جيبه وأخرج مفتاح دراجته النارية:

"أما أنا فإنني محظوظ بالعمل في التعليم، أخرج كل يوم قبل الثانية عشرة والنصف، فأنهي جميع مشاويري، وأنهي جميع أعمالي في البيت قبل وصول سهام، فإذا كان هناك أعمال أخرى فإنني أنهيها في المساء.. كم تمنيت لو أن سهام كانت معي في التعليم. وهذه الدراجة حلت لي كثيراً من المشاكل ووفرت الجهد والوقت والمال.. لقد لا موني عندما اشتريتها، لو أنهم يفكرون بطريقة عملية مثلي. لاكتشفوا أنني وفرت ثمنها من أجرة المواصلات خلال سنتين".

أخرج من المفتاح ورقة مطوية مرتين "أعرف ما فيها، فأنا كتبتها، ولكن لا مانع من قراءتها.."

أخذ يقرأ متمتماً، ثم يرسم بإصبعه في الهواء خطوطاً متقاطعة، فكأنه يشير إلى مواقع على الخريطة... كان قد كتب في اليوم السابق جميع الأمور التي سيفعلها، والأشياء التي سيشتريها في طريقه إلى البيت.

"يجب أن يكون الإنسان منظماً، وإلا فإنه يضيع كثيراً من الوقت".

أدار دراجته النارية وانطلق في شوارع المدينة، مرّ بسوق الخضار أولاً، فانتقى احتياجاته بدقة:

"معرفة هؤلاء البائعين مفيدة في الحصول على أفضل الخضار بأقل الأسعار، ومع ذلك، لابد من شيء من المساومة".

نظر إلى الساعة فوجدها تشير إلى الواحدة وخمس دقائق:

"مازال لدي أكثر من ساعة ونصف قبل أن تعود سهام.. ليس هناك أي مشكلة.. الطبخة الرئيسية مجهزة منذ يوم أمس، ولا تحتاج إلا إلى تسخين، ومع ذلك يجب أن أسرع..

مرَّ بالجزار، فوجده قد جهز اللحم له..

"هنا يجب أن تعتمد على المعرفة والثقة، إذ لا يمكن الانتقاء، ولكن أبو عبدو يعرفني منذ سنين، ويراعيني في اللحم والسعر".

حملته دراجته بعد ذلك إلى البقّال، ثم إلى المخبز، وقبل الثانية بقليل كان في البيت:

"أجمل مكان في الدنيا هو البيت.. يشعر الإنسان بالراحة القصوى في بيته، بل إنه لا يشعر بهذه الراحة إلا فيه.. لولا أني مضطر للخروج إلى العمل وجلب الأغراض، لما خرجت من بيتي مطلقاً.

أسرع إلى المطبخ.. أخرج الطعام من البرّاد، أشعل الموقد، وضع القدر على النار.. وضع الأشياء التي أحضرها معه في أماكنها المخصصة لها:

"سأجهز العصير.. سهام تحب العصير قبل الطعام، لدي الوقت، لا داعي للاستعجال، الطعام جاهز، ولسنا بحاجة إلا إلى السّلطة: أي نوع من السلطة اليوم؟ الخضراء أم السلطة الروسية؟ أعتقد أن طعام اليوم تناسبه السلطة الخضراء، ولكن قبل ذلك، علي أن أرتب البيت قليلاً".

رتب السرير، ولملم الملابس التي رمتها زوجته هنا وهناك، وضعها في الغسالة:

"تذكرت.. إنني أنسى كثيراً هذه الأيام.. لدينا كمية كبيرة من الملابس المتسخة، حسناً، سأدير الغسالة، وسيكون الغسيل جاهزاً "للنشر" قبل مجيء سهام.. سبحان الله.. قلب المؤمن دليله.. لقد أحضرت مسحوق الغسيل رغم أنني لم أكتبه في الورقة يوم أمس".

انتهى من ترتيب غرفة النوم وغرفة الجلوس.. أدار الغسالة.. حضّر السلطة الخضراء، وضع على الطاولة صحنين وكأسين وملعقتين وشوكتين، نظف الصحون والملاعق والأكواب التي تركتها زوجته في الصباح، جففها ووضعها في أمكنتها في الخزانة..

"كل شيء جاهز.. التنظيم أساس النجاح".

أعجب بنفسه لهذه الحكمة الرائعة التي أطلقها فكره.. نظر إلى ساعته:

"إنك رائع يا سمير.. لن تصل سهام قبل عشر دقائق، وكل شيء جاهز.. العصير، الطعام.. غرفة النوم مرتبة.. الغسالة ستتوقف بعد قليل.. سأنشر الغسيل بعد القيلولة.. ماذا أيضاً؟! صرت تنسى يا سمير.. ماذا أيضاً؟ آه.. المجلة أين وضعتها؟ ها هي.. سهام تحب أن تقرأ شيئاً ما مع قهوة المساء".

بعد الثانية والنصف بقليل كان قد أنهى كل شيء، وجلس ينتظر..

"لا أطيق الجلوس دون عمل.. لماذا تأخرت سهام؟ ماذا أفعل؟ سأقرأ قليلاً.. ولكني لا أحب القراءة".

أخذ المجلة وراح يتصفحها.. قلب أوراقها بسرعة، تأمل الصور.. ثم رمى المجلة من يده..

"التلفزيون لم يبدأ إرساله بعد.. ماذا سأفعل؟ لو كانت سهام مكاني لتناولت كتاباً وجلست تقرأ.. لم لا أستمع إلى الراديو؟".

أخذ ينقل المؤشر بين المحطات:

"برامج.. برامج.. برامج.. ألا يملون الكلام؟! وإذا لم يكن برامج، فإنك لا تجد إلا الأخبار والتحليلات والتعليقات السياسية.. كأننا لا ينقصنا إلا هذا.. ألا يكفينا ما فينا؟ لماذا لا يقدمون الأغنيات والبرامج المسلية المضحكة؟!"

أخذ يفتش عن شريط يسمعه:

"أعرف هذه الأشرطة ولا أطيقها.. موسيقى كلاسيكية.. محمد عبد الوهاب، أم كلثوم.. فيروز.. موسيقى الشعوب.. سامحك الله يا سهام.. هل هذه أشرطة تسمع؟".

فتح خزانة الملابس.. وجدها مرتبة جيداً.. نظر حوله في غرفة الجلوس، كل شيء نظيف وفي مكانه.. انتقل إلى المطبخ.. كل شيء جاهز..

"ما قولك يا أبو سمرة أن تخرج الصحون والملاعق والأكواب فتمسحها وتعيدها إلى مكانها؟.. فكرة معقولة.. ولكنها تحتاج وقتاً، وقد تصل سهام في أي لحظة وتجد المطبخ في حالة من الفوضى.. سأؤجلها إلى وقت لاحق".

قالت له زوجته مرة:

–ألا تمل الجلوس في البيت؟

–وأين تريدين أن أذهب؟ لا أشعر بالراحة إلا في بيتي...

–إذهب إلى المقهى.. إذهب إلى أصدقائك.. مارس أي هواية.

–أولاً أنا أكره المقاهي.. وأصدقائي المتزوجين نزورهم ويزورننا.. والآخرون لا أحب أحاديثهم..

إما في الثقافة أو في السياسة.

-حسناً.. إقرأ.. إطلّع.. إذهب إلى المسرح..

-وما حاجة المعلم للقراءة؟! ما تعلمته في الجامعة يكفيني ويزيد..

لم تعد سهام إلى هذا الحديث مرة أخرى.. تركته يمارس هواياته كما يريد، وراحت تمارس هواياتها كما تريد.. وعاشا سعيدين:

"تأخرت سهام كثيراً.. أين أسأل عنها؟! لو أنهم ركبوا لنا الهاتف الذي طلبناه قبل عشر سنين".

نظر إلى الساعة، كانت تقترب من الثالثة والنصف، شعر بالقلق والحيرة.. ثم شعر بالخوف على سهام..

"هل تعرضت لحادث؟ ربما كانت متعبة أو مريضة ونقلوها إلى المستشفى، لا.. لا أعتقد هذا.. لو أنه حدث لجاء أحد من المصلحة وأخبرني.. أنا جائع، ولكنني لا أطيق الطعام إذا لم تكن سهام موجودة.. ولا أعتقد أنها تطيقه إذا كنت غائباً.. هذا قدرنا أنا وهي.. لم يرزقنا الله أولاداً.. وما حاجتنا إلى الأولاد؟! ولكن أين سهام؟!".

أخذ يدور في أرجاء البيت الصغير، دخل كل غرفة وخرج منها مرتين أو ثلاثاً.. دخل غرفة النوم للمرة الرابعة أو الخامسة.. لفتت انتباهه ورقة معلقة على طرف المرآة..

"سهام تحب أن تضع صورة ما في زاوية المرآة، ولا شك أنها قلبتها.. مسكينة، تكون مستعجلة في الصباح لتلحق بسيارة المصلحة.. ولكن هذه ليست صورة.. إنها ورقة مطوية وعليها اسمي.. رسالة؟ ممن؟ وهل تأتي الرسالة هكذا دون مغلف وطوابع؟ ربما كانت إحدى أوراقها الخاصة، وأنا لا أحب التدخل في خصوصيات أحد.. ولكن عليها اسمي.. حسناً.. أقرؤها.. فإن كانت إحدى أوراقها الخاصة أعيدها إلى مكانها لئلا تغضب".

"عزيزي سمير.."

"عزيزي سمير؟! أهكذا تخاطب الزوجة زوجها؟!"

تذكر أنها توقفت منذ زمن طويل عن مناداته بحبيبي:

"هذه شكليات غير مهمة.. المهم ما في القلب".

"عزيزي سمير.. لا تنتظرني اليوم، وتناول طعامك بمفردك، ولا في المساء ولا غداً.. ولا بعد غد.. لم أعد أستطيع العيش معك.. فأرجوك طلقني.. لا تخف.. لن أطالبك بشيء، وإذا أردت الاطمئنان سأذهب معك إلى المحكمة لأبرئك من كل حقوقي.. أعرف أنك ستفاجأ بهذه الرسالة وبهذا القرار، ولكنه ليس قراراً مؤقتاً.. إنني أدرس الأمر منذ زمن طويل، وقد وجدت أنني لن أستطيع الاستمرار في حياتنا الزوجية.. أنت طيب جداً، ومسالم جداً.. وقد تشعر بالضيق في بداية الأمر، ولكنك ستتغلب سريعاً على الصدمة، ولن تحتاجني في شيء، وستدبر أمورك بمهارة يحسدك

عليها كثير من الناس..

أرجو ألا تحاول التأثير عليّ عن طريق أهلي، فقد كنت صاحبة القرار في زواجنا، وأنا الآن صاحبة القرار في انفصالنا..

قد أرسل أحداً من أهلي، وقد آتي معه لجمع ملابسي وأشيائي الخاصة، وبعدها سأعيد إليك مفتاح البيت، وليذهب كل منا في طريق.. ربما تجد المرأة التي تفهمك وتعيش سعيداً معها، أما أنا فلم أعد أستطيع الاستمرار.. لك تحياتي".

قرأ الورقة بسرعة..

"غير معقول"

عاد فقرأها مرة ثانية.. وتأكد أنها مصرة على الانفصال.. أخذ يسترجع ما حدث بالأمس وقبله وقبله.. لم يجد شيئاً يدعو إلى هذا القرار الغريب:

"حتى الليلة الماضية كنا أحسن من سمن على عسل".

عاد يسترجع أحداث الأيام الماضية، ومرة أخرى لم يجد ما يمكن أن يكون قد أزعجها..

"هذه مزحة منها.. إنها تجربني.. تختبرني بالأصح، لترى إلى أي مدى أحبها.. ولا يهمك يا أبو سمرة.. سأتغدى الآن فقد جعت كثيراً، ثم أغسل الصحون، وأعيد الطعام إلى البرّاد، وأنام قليلاً، وفي المساء، بعد أن أنتهي من كيّ الملابس سأذهب إلى بيت أبيها وأصالحها وأعيدها إلى بيتها.. ولكنني لن أذهب بدراجتي النارية.. إذ كيف ستعود معي؟ أمري لله.. سأدفع أجرة السيارة ذهاباً وإياباً.. أنا متأكد أن أهلها في صفي وإلى جانبي.. حتى هي ستتراجع عن قرارها بعد أن تفكر جيداً.. وأين ستجد رجلاً مثلي؟!".

❑❑❑

تعليلات الخائب

قصة: تاج الدين الموسى

لن أعمل بنصيحة نوال، وأعرض نفسي على طبيب. لقد شخصت لنفسي، وانتهى الأمر وهل للخيبة دواء؟

-"أنت مريض"

نبرتْ في وجهي، وشرعت ترتدي ثيابها على عجل.. ثم أضافت بعصبية ما عهدتها فيها، قبل أن تخرج من منزلي راكضة، طارقة الأبواب وراءها:

-"وأنصحك أن تعرض نفسك على طبيب.. فالعارض النفسي، إذا لم يعالج في حينه، يتحول إلى مرض عضال"

كنت متكوراً على الكرسي، رأسي بين ركبتيّ، أسبح في عرق جسدي، وكان لساني قد التصق بسقف حلقي.

وماذا سيقول لي عبد المتوكل، صديقي، الطبيب النفساني المختص، إن قبلت وعرضت نفسي عليه، أنا الذي أسخر منه، ومن عيادته الفارغة أبداً؟ مؤكداً أنه سيصيح في وجهي، بعد أن يشعل بيله ويسلطه على عينيّ، وينقر بقدومه الخشبي على عظام مفاصلي، وقفا كفيّ:

-"قم انقلع من وجهي أنت واحد بطران"

عبد المتوكل لن يفيدني في شيء.. الأطباء النفسانيون لا يصلون إلى نتائج مع مرضاهم، ما لم يبح لهم المرضى بكل ما يعتمل في أنفسهم.. فأنا لن أبوح لعبد المتوكل بشيء.. أأفضح نفسي، وأفضح المرأة التي شغلتني خمس سنوات؟ أأقول له: "منذ أن رحل صديقي وزميلي وأستاذي ماجد، قبل خمس سنوات، وأنا أحاول إقناع زوجته بإقامة علاقة معي، وحين جاءت إليّ، خسرتها وخسرت نفسي؟"

خبر كهذا لن يصعق عبد المتوكل فحسب، بل سيصعق الكثيرين من معارفي الذين يدركون عمق العلاقة التي قامت بيني وبين صديقي الراحل وزوجته.. أنا أعرف كيف يفكرون.. وقد يتصدى لي أحد الزملاء، مثل شريف الآغا، الذي لم يترك امرأة من العاملات في القصر العدلي دون أن يتحرش بها، ويسمعني كلاماً ثقيلاً، مثل: "أنت ناكر جميل... قليل شرف، وناموس، لا تقدر قيمة

الخبز والملح، ولا الصداقة.. ألم تجد امرأة تقيم علاقة معها، سوى امرأة أرملة، عمرها بعمر أمك، كانت زوجة لصديق راحل، جعل منك أستاذاً في المحاماة، لامعاً؟!"

ولن أقصد طبيباً آخر لا يعرفني، ولا يعرف نوال. لقد شخصت لنفسي وانتهى الأمر. صحيح أني لا أحمل شهادة عليا في علم النفس، ولا شهادة أقل علواً، أو متوسطة.. حتى إن قراءاتي في كتب علم النفس قليلة.. لكنني، وعلى الرغم من كل ما ذكرت، أعتقد أنني خير من يفهم نفسه، لهذا سأعيد التشخيص مرة أخرى، بإعادة حكايتي مع نوال، من بدايتها إلى حين انتهائها، لعلي أجد عارضاً آخر غير عارض الخيبة.

سمعت صوت نوال قبل أن ألتقيها.. كنت المتدرب الجديد الذي التحق بمكتب زوجها.. اتصلت بها بالهاتف، عارضاً عليها خدماتي بعد اختفاء زوجها المفاجئ، فشكرتني، وأفهمتني أنها لن تتأخر بالاتصال بي، أو بالحضور إلى المكتب، أو القصر العدلي، إن احتاجتني.. لكنها لم تتصل، أو تحضر. فقد ظهر أستاذي، زوجها، بعد أسبوع من اختفائه، فذهبت لأسلّم عليه في منزله، وأهنئه بسلامته، وأرى نوال للمرة الأولى.. مرّ على هذا اللقاء عشرون عاماً، يوم كنت في الرابعة والعشرين، وكانت نوال في الثلاثين..

سأشير، هنا، إلى مسألة ربما لعبت دوراً فيما جرى.. إن أكثر النساء اللواتي عرفتهن في حياتي كن أكبر مني سناً.. كنت على ما يبدو، أبحث في أحضانهن عن أم أخرى، بديلة للتي حملتني في بطنها تسعة شهور، وأرضعتني من صدرها سنتين، وكانت تعاقبني، بقسوة، لأتفه سبب.

بعد خمس دقائق من وصولي، دخلت علينا نوال بالقهوة.. رحبت بي، وشكرتني على اتصالي بها، وتدخلت بالحديث الدائر بيني وبين زوجها فور جلوسها لتحتسي القهوة معنا:

-"بالرغم من كل ما جرى، فإن أستاذك لن يتنازل عن الدعوى"

قلت، بعد أن اختلست نظرة ثالثة إلى نوال، وهي ترشف بأناقة عالية من فنجان القهوة، بعد أن كنت اختلست نظرتين، الأولى، وهي مقبلة بقامتها المديدة، ترتدي ثوباً طويلاً، ضاحكاً، محفور الصدر، يظهر جذعي النهدين، بين يديها صينية القهوة، والثانية: حين انحنت، لأتناول الفنجان، وأشم رائحة العبير التي انبعثت من مجرى الحياة في صدرها:

-"لكنني سمعتهم يتهامسون في النقابة بأنك ستتنازل عن الدعوى ضد أبي منتصر، مقابل ظهورك"

استدار إليّ . اقترب بجذعه مني. وضع يده على كتفي، وقال بهدوئه المعتاد:

-" هذا كذب.. أنا لم أظهر تحت أي شرط.. أمام القانون لا يوجد أبو منتصر، وأبو مهزوم".

-"إذن علينا أن نجهز أنفسنا لمعارك جديدة"

قالت نوال، واعتذرت مني، ونهضت، لأن صديقاتها سيزرنها مهنئات، فاختلست إليها نظرة

رابعة، أطول، وهي مدبرة.. كنت أقول لنفسي، وأنا أختلس النظرات إليها: "ها هي المرأة التي سمعت عن جمالها الحكايا، قبل أن تراها.. التي جعلت من الأستاذ ماجد، أشهر محامي البلد، يطلّق العزوبية، بعد أن بلغ الخامسة والأربعين، ويتزوجها.."

في الحديث عن جمال امرأة مثل نوال، أعتقد أننا نستطيع تحديد الوقت الذي سنبدأ فيه، أما متى سننتهي؟ فهذا من علوم الغيب.. أنا سأنتهي قبل أن أبدأ.. سأغلق فمي، وأصمت.. فيما مضى كنت أسخر من بعض الكتاب حين يقولون أن اللغة تعجز عن التعبير في بعض المواقف، وها أنا الآن أفعل مثلهم.. من ير امرأة مثل نوال، يصرخ من قلبه: "طاب الموت يا عرب.. إما هذه المرأة، أو على النساء السلام" لن أذكر سوى ثلاث من صفاتها.. الطول والبياض، والامتلاء.. الصفات التي تجذبني، قبل غيرها إلى المرأة.. إن أكثر النساء اللواتي عرفتهن في حياتي كن طويلات القامة، ممتلئات بيضاوات.. كنت أبحث في المدينة عما افتقدته في القرية.. في القرية لا يجد الباحث عن المتعة امرأة مثل نوال.. في القرية كيف تمتلئ المرأة وهي تركض طوال حياتها؟ وكيف تكون طويلة وهي تحمل الأثقال على رأسها منذ طفولتها.. ثم كيف ستمتلك بشرة بيضاء، وشغلها، كله، تحت الشمس؟ امرأة مثل نوال تحضر في أحلام رجال الضيعة فحسب..

الخمسة عشر عاماً التي تفصل بين لقائنا الأول، واليوم الذي رحل فيه زوجها، تبدو لي نافلة لا تفيد كثيراً، أو قليلاً، بالذي حدث بيننا مؤخراً.. فأنا، طوال تلك الفترة، لم أضعها في بالي.. ليس لأنها زميلتي، وزوجة زميلي وصديقي وأستاذي، بل لقصة الحب التي ربطتها بزوجها وحصنتها من زوغان عينيها.. عند بداية معرفتي بهما، لم أكن أصدق أن ما يربط بهما هو الحب.. أي حب، كنت أقول، وفارق السن بينهما عشرون عاماً؟ إنها المصالح وحدها.. أما إذا كان الحب موجوداً، فإنه سيكون في نهاية السلسلة.. لكن نوال سرعان ما كذبت ظنوني.. ففي إحدى سهرات رأس السنة – سهرات رأس السنة كانت تقليداً سنوياً تحرص نوال وزوجها على إقامتها في منزلهما للعاملين في المكتب – أذكر أن عبير الدلوعة، المتدربة الجديدة، التي عرضت علينا الزواج تباعاً: عزاباً، ومطلقين ومتزوجين منذ الأسبوع الأول لدخولها المكتب، اقترحت علينا ونحن على قمة انتشائنا، وبهجتنا، أن يسأل كل واحد منا سؤالا، لشخص يختاره من الموجودين، عليه أن يجيب على السؤال مهما كان دقيقاً، وخاصاً.. وفي الحقيقة لم يكن هناك سوى سؤال واحد، سألته عبير، صاحبة الاقتراح، لنوال صاحبة البيت، أخذ الجزء الأكبر من السهرة:

-"ما الشيء الذي جذبك قبل غيره للأستاذ ماجد؟"

نوال، نجمة السهرة، كأنها أدركت أن عبير تريد أن تحرجها، فأحالت السؤال إلينا، قبل أن تجيب. هذا قال: شهرته، وهذه قالت: وسامته.. أو: ثروته. أو: موديل سيارته.. لكن نوال فاجأتنا بإجابة ما توقعناها:

-"عيناه"

وفوجئنا أيضاً، أن نوال تعرف ألوان عيون العاملين في المكتب كلهم.. حتى إنها قالت لي: "احترت في معرفة لون عينيك.. مرة أقول خضراء، ومرة أقول زرقاء.. والأصح أنها ضائعة بين اللونين" ثم تحدثت عن العيون بشكل عام.. أذكر أنها قالت إن العينين تشكلان بوابة الإنسان.. وإنها حين تريد دراسة إنسان ما، فإنها تحاول النفاذ إليه من خلال نظرته.. من عينيه.. أكانت نوال تقصدني بكلامها؟ صحيح أنها وجهت ضربة ساحقة لعبير، استحقتها. لكن ما علاقة عيني الإنسان بدواخله.. أتتهمني بعدم فهم الآخرين لأنني لا أنظر في عيونهم، أنا، ولهذه اللحظة، لا أعرف لون عيني نوال.. لم يسبق لعيني أن واجهت عينيها.. حتى بعد رحيل زوجها، وجلوسي معها لأوقات طويلة في المكتب، وفي أماكن عامة، والتحدث إليها محاولاً إقناعها بإقامة علاقة معي، كنت أحدثها وأنا مطرق.. أنا أخجل من النظر في عيون الآخرين.. ما الذي يخجلني؟ لا أعرف.. هل لنشأتي في القرية علاقة؟ هل لخبز التنور، والبرغل، وشوربة العدس علاقة؟ إن نظراتي سرعان ما تتكسر إذا ما نظر أحد ما في وجهي.. حتى إنني، الآن، وأنا أعيد لنفسي حكايتي مع نوال، أحاول أن أتذكر لون عيني أي امرأة شاركتني السرير، فلا أستطيع..

لم أقف، يومئذ عند كلام نوال.. لم يكن لدي استعداد لأخذ موقف سلبي تجاه زميلة رائعة.. هكذا كانت مشاعري تجاهها.. زميلة، وصديقة.. زوجة لزميل، وصديق.. إلى أن تغير كل شيء فجأة، ونحن على المقبرة، قبل أن نهيل التراب على زوجها.. انحصر تفكيري، منذ تلك اللحظة، في مسألة واحدة: أن تكون نوال على سريري.

كنت أدرك خطورة العمل الذي عزمت على القيام به.. نوال ليست امرأة عادية. بدأت معها على مهل: خطوة.. خطوة.. في الأشهر الأولى انشغلنا بالوضع الجديد في المكتب. كان علينا أن نعتاد غياب أستاذنا، بوصلتنا.. نحن لن نغير الاتجاه.. هكذا اتفقنا، وهكذا كان رأي نوال.. لكن لا بأس من المناورة في بعض القضايا، خصوصاً من وزن تلك التي خسرناها ضد أبي منتصر، بعد خمسة عشر عاماً من وجع الرأس، وخسرنا بسببها أستاذنا، الذي سكت قلبه حين صدور قرار الحكم..

البداية كانت في المشفى، حين جاءت لزيارتي، بعد أن سقطتُ عن درج القصر العدلي. كنا على درج القصر، ننتظر قصّ الشريط إعلاناً بالتدشين.. همستُ في أذن الطاهر، زميلنا: "بعد أن ننتقل من القصر القديم المتواضع، إلى هذا القصر الفخم، مؤكد أن ثمن قرارات الأحكام سيرتفع" فجاءتني دفعة من الخلف، جعلتني أتدحرج على الدرج، وأدخل المشفى.

جلست قربي قبل أن تغادر الغرفة، وفتحت كفها على جبيني، لتتفقد حرارتي، فوضعت يدي السليمة على يدها، وأخذت أمررها ببطء، على ظهر كفها، فسحبت يدها، وقالت: "عيب" وضحكت.

نوال: المتعلمة. المثقفة. المتحررة من العقد. الواثقة من نفسها. كانت غير محرجة من الخوض في أي حديث، سواء كان مع رجل، أو مع امرأة، حتى إنها كانت تدخل في تفاصيل حيوات موكليها، بوجودنا في المكتب، فنكتم ضحكاتنا تارة، ونمسح العرق الذي ينداح على جباهنا تارة أخرى، لهذا ما

فاجأتني حين سألتني في المكتب، بعد أيام، عن قصة يدي. قلت:

-"أنت قادرة على البقاء دون رجل؟"

-"وماذا أفعل وقد صرت في الخامسة والأربعين، وصار عمر ابني سبعة عشر عاماً، وعمر ابنتي عشرة؟"

-"العمر ليس في عدد السنين. أنا أراك صبية"

انقطع حديثنا بدخول عبير، فانتظرت أياماً لأختلي بها، وفشلت.. إما تجيء متأخرة بوجود الزملاء، أو تنصرف قبل مغادرتهم المكتب.. كأنها أدركت ما عزمت عليه، فأخذت تتهرب من الانفراد بي.. لقد اضطرتني لاستخدام الهاتف، في أوقات متأخرة من الليل، أذكرها بموعد جلسة الغد، أو بمادة من مواد القانون ربما تكون قد سهت عنها..

-"قل ماذا تريد يا عبد في مثل هذا الوقت المتأخر؟"

-"أنا وحيد، وأنت وحيدة. نتسلى.."

-"أعتقد أن النوم مفيد أكثر"

-"كيف أستطيع أن أنام، وأنت لا تروحين من بالي؟"

-"إذا عدت لمثل هذا الحديث سأغلق الخط؟"

-"وهل يوجد عندي غير هذا الحديث؟"

-"إذن تصبح على خير"

أغلقت الخط، فعاودت الحديث معها في المكتب.. زعلت مني، وطفشتْ من المكتب، ولم تعد ترد على الهاتف، فذهبتُ لزيارتها في البيت:

-"اشتقت للأولاد يا نوال"

-"تشتاق لك العافية. تفضل"

دخلنا غرفة الضيوف.. قلت لها، قبل مجيء الأولاد:

-"واشتقت لك أيضاً"

-"رجعت إلى الحديث نفسه!"

-"وسأرجع"

-"علينا أن نفكر بشغلنا يا عبد.. بين أيدينا مصائر الناس"

-"ومصائرنا، نحن، أليست في حاجة لشيء من اهتمامنا؟"

زعلت مني، وقاطعتني، فادعيت المرض، لتزورني في البيت.

-"أنت السبب فيما يجري لي"

-"الحق عليك. إن البلد ممتلئ بالنساء اللواتي يصغرنني سناً، فلماذا لا ترى سواي؟"

-"وما ذنبي إن كنت أراك أصغر، وأطيب من البنات اللواتي بلغن البارحة؟"

ضحكت. شفيت من مرضي المزعوم اقتربت منها. هرعت إلى المطبخ بحجة إعداد القهوة لحقتها.. اختبأت وراء البراد. حاولت الوصول إليها، فسبقتني إلى باب الشقة.

كتبت لها على ورقة، ونحن نجلس إلى طاولة واحدة في غرفة النقابة، في القصر العدلي:

-"العمر يمضي يا نوال، وأنت لا تحسين"

-"إنه طريقي الوحيد"

نوال تركض أمامي، وأنا أركض وراءها، والمسافة بيننا ثابتة.

-"كأنك ما درست يا نوال، ولا تثقفت، ولا صرت محامية"

-"لماذا يا أستاذ؟"

-"لأنك تتصرفين مثل أي امرأة شرقية عندنا، أمية"

اندهشت من كلامي، ولم ترد، فأضفت:

-"حتى يستطيع الرجل عندنا الوصول إلى امرأة، عليه أن يفاوض، ويساوم، وينتظر ويسهر، ويتعذب.. وقد يصل إلى القبر، ولا يصل إليها.."

وصلت إلى حافة اليأس، فقررت الرحيل إلى القرية وبدأت أحزم أغراضي.

-"وماذا ستعمل هناك؟"

-"أزرع حنطة وشعيراً، وأعصر زيتوناً"

-"واسمك هنا؟ وموكلوك؟"

-"سأترك كل شيء لك"

صفنت، وأطرقت، ثم نطقت بصوت حنون، هامس، عذب:

-"كل هذا من أجلي؟"

-"وأكثر يا نوال"

-"وإذا وعدتك أن أفكر بطلبك، هل تعدني بعدم التفكير بالعودة إلى القرية؟"

زغرد قلبي:

-"كيف لا أعدك؟ أنا الذي أعد"

انتظرتها يوماً.. أسبوعاً.. شهراً.. سنة..

-"إلى أين وصلت؟"

-"لم أصل إلى أي مكان"

-"ووعدك؟"

-"سأقول لك بصراحة: أنا لو فكرت بالرجل، فلن أفكر بسواك.. لكن حين أزمع على تلبية رغبتك، يحضر المرحوم، فأكف"

-"كيف؟ أنت، لو فكرت بالمرحوم فعلاً، لكنت معي منذ زمن طويل"

كأنها لم تفهم قصدي، فقلت لها موضحاً:

-"حين ترضين أن تكوني معي، سأسعد أنا، وستسعدين أنت، وسيفرح المرحوم في قبره، لأنه كان يحبك، ولا يريد لك سوى السعادة"

-"أنت تفلسف الأمر مثلما يحلو لك.. أنا، إن عملت شيئاً من هذا القبيل، أخجل من النظر إلى صورة زوجي.. إلى ولديّ.. أخجل من نفسي.."

-"بالعكس. أنا أفلسف الأمور بطريقة علمية.. فأنا في حاجة إليك، وأنت في حاجة إليّ"

صاحت بصوت أقرب إلى البكاء:

-"كلما حاولت دفن حاجة جسدي، أجدك في طريقي"

بدأت ألحظ في السنة الرابعة التحولات التي أخذت تطرأ على شكلها، فأدركت أن أسوارها أخذت تهتز أمام حصاري، فصوتها صار أنعم، ولباسها غدا أقصر، وأكشف.. وصار أحمر الشفاه يظهر على خديها، وشفتيها.. ثم صارت تظهر معي في أماكن عامة، برفقة ولديها، ومنفردة.. وتسمح لكفها أن يندس في كفي، ونحن نتمشى، أو حين نكون جالسين إلى طاولة واحدة، لكنها سرعان ما كانت تسحبها، حين تحسّ بحرارتي، أو قبل أن ألثمها، أو حين أكون منتشياً، بعد كأس، فترتجف، وتطير من بين يدي..

-"أيسمح لنا سننا بمثل هذه التصرفات؟"

-"وما ذنبي؟ أنا حين أكون معك، أعود مراهقاً، مشتعلاً، لا يطفئني محيط من الماء"

حاولت نوال، كمحاولة أخيرة، قبل أن تنهار أسوارها، وتسلمني مفاتيح قلعتها، أن تلعب معي لعبة سرعان ما اكتشفتها.. لقد سلّطت عليّ عبير، زميلتنا الدلوعة فيما مضى، التي طُلقت من أربعة رجال في عشرة أعوام، والتي حاولت أن تشغلني عن نوال بكل ما تملك من وسائل الأنثى، بعد أن كانت تشترط الزواج قبل القيام بأي شيء، حتى إنها زارتني في شقتي، وفشلت في تغيير مساري.

-"ألا تعرفين أنني حين أحبّ امرأة لا أفكر في غيرها؟"

-"أتريد أن تقنعني أنك لم تقترب من امرأة خلال السنوات الخمس التي مضت؟"

-"لكنها الحقيقة يا نوال؟"

-"وكيف تحلّ مشاكلك"

قهقهت، واستمر نقاشنا، ودخلنا في التفاصيل.. عرضت عليها الزواج، فرفضت على الفور.. كأنها ناقشت الفكرة بينها وبين نفسها، ووصلت إلى قرار نهائي..

-"كلام الناس يا عبد، والأولاد، والشغل.. ثم فارق السن بيننا"

-"هي ست سنوات يا نوال، وليس عمراً.. ثم إن مشاعري متأججة تجاهك، وهذا يكفي".

-المشاعر تفتر بعد الاتصال.. وفي مثل سننا قد تخمد"

-"هذا علم بالغيب"

-"ثم، إنك، حين تفكر بالزواج، عليك أن تبحث عن امرأة لما تتجاوز الأربعين بعد.. أم أنك ستبقى من دون ذرية؟"

-لن أغامر بالزواج إلا من امرأة مثلك"

خرجنا.. مشينا.. جلسنا.. حكينا.. همسنا.. ثم.. اتفقنا على الموعد.

جعلت منزلي يليق بزفاف عروسين.. خمسة أيام وأنا أركض.. هذا اللون تحبه نوال، فاستبدلت الستائر.. هذا النغم تحبه، فأحضرت أشرطة عبد الوهاب القديمة، وأشرطة أم كلثوم هذه الرائحة تحبها.. هذا الطعام.. المشروب.. وحين انتهيت من تجهيز الطاولة، في تمام الساعة التاسعة من مساء يوم الخميس الماضي، سمعت صوت انفتاح الباب، ثم انغلاقه... إنها نوال.. قفز قلبي من صدري.. لا أحد معه مفتاح شقتي سواها.. جائني صوتها من الصالون:

-"أين أنت يا عبد؟"

-"هنا.. في غرفة النوم. تفضلي"

-"أتستقبلني في غرفة النوم يا منظوم؟"

دخلت إليّ.. كنت أهيئ شموعاً خمساً لإشعالها على الطاولة قبل أن أسدل الستائر، وأطفئ النور.. وقفت مندهشة، وهي تنظر إلى الطاولة..

-"ما هذا ياعبد؟"

-"كل ما تشتهيه نفسك"

لم أترك صنفاً من أصناف الطعام أعرف أنها تحبه، إلا وأحضرته لها.. كنت أعرف أن اهتمامها ببطنها قد زاد في السنوات الأخيرة، وقد نبهتها أكثر من مرة، إلى الزيادات التي صارت تطرأ على وزنها..

هيأت نفسي لعناقها، فاتحاً لها ذراعي، فهجمت على الطاولة، وتركتني.. جلست تأكل بنهم، كأنها ما ذاقت الطعام منذ أمد، مستخدمة يديها الاثنتين.. انكسر شيء في داخلي، فجلست قربها، وصرت أتفرج على العروق الزرقاء على رقبتها.. ألهذا صارت تضع الشال على رقبتها في المدة الأخيرة؟ انكمشت على الكرسي، وهي منهمكة بتناول الطعام، غير عابئة بوجودي قربها..

-"لماذا لا تأكل معي؟"

قالت ولم تستدر صوبي، أوتسأل عن سبب صمتي.. نظرت إلى ساقيها تحت الطاولة منذ مدة لم أر ساقيها.. صارت ترتدي الجاكيتات والبنطلونات، بدلاً من التنانير والقمصان.. البنطلون والجاكيت يجعلانها أكثر هيبة.. هذه المرة جاءت بتنورة قصيرة، وقميص شفاف.. ها هي العروق الزرقاء على الساقين أغلظ، وأكثر بروزاً من عروق الرقبة.. ألهذا صارت ترتدي البنطلونات بدلاً من التنانير؟ تجشأت مصدرة صوتاً قوياً، وغليظاً، فانكسر شيء آخر في داخلي..

-"دايمة يا عبد"

وهرعت إلى المغسلة في الممر، قرب باب غرفة النوم.. نظرت إليها، فرأيتُ أردافها الثقيلة تترجرج.. زاد انكماشي على الكرسي، وصارت ذقني بين ركبتيّ.. إنها الحالة، نفسها، التي كنت أصيرها، في طفولتي، حين كنت أذنب، وأستعد لعصا أمي..

عادت مهرولة بعد أن غسلت يديها..

-"أنا آسفة يا عبد.. منذ مدة طويلة لم تقع بين يدي مائدة كهذه"

وشرعت تخلع ثيابها بأريحية، كأنها تتعرى في حضرة رجل سبق أن تعرّت أمامه ألف مرة. انكسر شيء ثالث في داخلي، وتحولت إلى ما يشبه الكرة على الكرسي.

-"ما بك يا عبد؟ هل أنت مريض؟"

حاولت أن أنطق بشيء. فاكتشفت أن لساني قد التصق بسقف حلقي..

اقتربت مني.. أخرجت رأسي من بين ركبتيّ، وأخذت قبلة من شفتيّ المتجلدتين..

-"هل هذه هي اللحظة التي تنتظرها منذ خمس سنوات"

حاولت أن تثيرني بحركات الأنثى الخبيرة.. دون جدوى..

-"أنت مريض"

وأخذت ترتدي ثيابها على عجل. ثم أضافت، بعصبية، قبل أن تخرج راكضة من شقتي، طارقة الأبواب وراءها:

-أنصحك أن تعرض نفسك على طبيب"

وأنا، طبعاً، لن أعمل بنصيحتها. لقد شخصت لنفسي وانتهى الأمر.. وهل للخيبة دواء؟

❑❑❑

الأمير والشمس

قصة: ثائر زكي الزّعزوع

-1-

عشنا السنوات الأولى من حكم مولانا الذيرذي حفظه الله في نعيم، غير مبالين بهموم العيش والمعاش لأننا كنا نستيقظ صباح كل يوم، فيجد كل واحدٍ منا أمام باب داره كيساً فيه طعام ولباس وبعض المال، ولم نكن نسأل عن مصدر ذلك الرزق، لأننا كنا نعلم بأن رجال مولانا الأمير هم الذين كانوا يضعون تلك الأكياس أمام أبواب البيوت بأمر منه.

وبعد تلك السنوات الهنيئة، وعددها سبع، باليوم والأسبوع والشهر، تغير الأمر، فما عدنا نجد تلك الأكياس أمام أبواب بيوتنا كل صباح، وكنا، وتلك عادة من لا عمل لهم، قد اعتدنا الكسل، فاستأجرنا، من بلاد غيرنا، فلاحين لحقولنا، وعمالاً لحوانيتنا، فما عدنا نطيق العمل، وصرنا نصرف الأوقات في صيد الأرانب والحجل، واعتادت نساؤنا الثرثرة فصارت شغلهن، وتناسين حتى أمور صغارهن.

حين لاحظ عقلاؤنا أن لا جدوى من الانتظار، وقد مرّ أسبوعان على انقطاع الرزق، قرروا أن يسيروا في موكب مهيب إلى قصر مولانا الذيرذي حفظه الله، وأن يحملوا له من الهدايا والصبايا ما لا يحلم أمير من أمراء الأرض بمثله.

فأُمِرنا، نحن الرجال القادرين، بجمع الحلي والمجوهرات. وأُمِرتْ نساؤنا القادرات باختيار الغانيات الفاتنات، وجلس عقلاؤنا في مجلسهم ينتظرون رجوعنا من المهام الموكلة إلينا.

في جماعات انطلقنا، تضم كلَّ جماعة ثلاثة رجال، وكان نصيبي أن أمضي مع رجلين صالحين، يُعرف الأول بالخشاب، لأنه كان يعمل في قطع الأخشاب، ويعرف الثاني بأبي الخلاخل، لأنه كان بياع خلاخل.

سرنا في طريق ملتوية وعرة. نقصد بيت الحكيم الزعفراني، في أعلى جبل البخور، وكان أبو الخلاخل يحدثنا. طيلة الطريق، عن زوجته التي نذرت لله نذراً بأن تقطع أحد ثدييها، وتطعمه لكلب جائع، إن رزقها الله بغلام، ولكن الله لم يرزقها، وقبل أن نصل إلى بيت الحكيم الزعفراني، جلسنا في

ظل شجرة تين عتيقة، فأخرج كلٌّ واحدٍ منا الطعام الذي تزود به من بيته، ووضعنا الأطعمة على الأرض، ثم صرنا نأكلُ بنهم.

في عهد مولانا الأمير الذيرذي حفظه الله، انتشر تقليد، لم يكن معروفاً قبل عهده. ولا يعلم أحد إلا الله جل جلاله، والأمير –حفظه الله هو الذي أمر بالتقليد: أن يدور الرجل، ومهما كان مقامه، حول بيت المرأة التي يرغب في الزواج منها، منذ طلوع الشمس وحتى غروبها، وأن يكون حافي القدمين، وألا يتوقف عن الدوران حتى تغيب الشمس تماماً، فإن أنهى الرجل دورانه، صارت المرأة حلاله، وإذا ما اجتمعا تحت سقف واحد، أرسل الأمير حفظه الله إلى الرجل حذاءً– هدية منه، ويقول الرسول للرجل هذه الكلمات: مولانا أمير الأمراء، الذيرذي حفظه الله، يبارك لك زواجك، ويخبرك بأنك جدير بركوب الشمس، وهذه هديتك لك. ثم يقدم له الحذاء.

وحين يرى الرجل في السوق، صبيحة اليوم التالي، لا يبارك له الناس زواجه، وإنما يباركون له ركوبه الشمس، ويقصدون الحذاء طبعاً.

حين قررت أن أتزوج، وكانت ابنة عمٍّ لي قد شغلت قلبي، ذهبت إلى عمي في بيته، طالباً منه ابنته، فأخبرني أن عليَّ أن أطوف حول بيته كما يفعل كل الراغبين في الزواج، حسب التقليد الذي أمر به الأمير.

ولأني ذو قلب ضعيف، لا أكاد أسير مئة قدم حتى ينقطع تنفسي، وأبدأ باللهاث فقد تواطأت ابنة عمي، تلك التي خطبتها، معي، فألبست أخاها، وكان يشبهني، ثيابي، وطلبت منه أن يدور حول البيت، وخشية أن يتعرف الناس عليه، فقد وضع على وجهه لثاماً، فما عاد ظاهراً منه إلا أنفه وعيناه.

وظل الفتى، ابن عمي، يدور. من طلوع الشمس حتى غروبها، حول دار أبيه، وما إن غابت الشمس تماماً حتى وقفت مكانه، وتظاهرت بالتعب والإعياء، وكنت قد جرحت قدميّ ولوثتهما بالطين، كي أبدو كمن ركض يوماً بأكمله حافي القدمين.

حين تحقق المطلوب، وحصلت على من حلمت بها، واجتمعنا هي وأنا تحت سقف غرفة واحدة، وأغلق علينا الباب، جلست أنتظر هدية مولانا الأمير التي سيرسلها، ولكن دون جدوى، فقد طلع الفجر ولم أقرب عروسي، وبقيت جالساً على الأرض قرب السرير أغالب شهوتي ونعاسي. وحين حل الصباح، جاءني الفتى ابن عمي، ذاك الذي دار حول دار أبيه بدلاً عني، فأعطاني الحذاء، وقال لي هامساً: يقول لك مولانا لست جديراً بركوب الشمس.

فأخذت منه الحذاء فانتعلته، ثم خرجت إلى السوق مختالاً. متناسياً ما كنت قد فعلته، وما سمعته، وكل من رآني قال لي: مبارك ركوبك الشمس.

ولما وصلنا إلى بيت الحكيم الزعفراني الذي يقع أعلى جبل البخور، خرج الحكيم لملاقاتنا، وكانت رائحة الزعفران تفوح منه، فحيانا، وسقانا حليب الماعز، ثم أجلسنا على مصطبة من الحجارة

الصقيلة، وقدم لكل واحدٍ منا رغيفاً من خبز الشعير، وصار يحكي الحكايات، ويعرض أمامنا حلول بعض الأحجيات، وبعد ذلك، طلب منا أن نريح أبداننا من عناء الطريق، وحين نستيقظ، سيسمع حاجتنا.

اضطجعت على جانبي الأيمن، وتحتي أعشاب نضرة لها رائحة عطرة، وما هي إلا رفتا جفن، حتى غرقت في نوم عميق، وحين أيقظنا الحكيم الزعفراني، سقانا منقوع نبات النعناع، وأطعمنا التفاح، ثم طلب منا أن نحكي حكايتنا، وبعد أن حكيناها كاملة، غير مهملين أي تفصيل من التفاصيل، نهض وصار مبتعداً عنا، وغاب وراء أشجار الجوز العالية، فانتابتنا الحيرة، فقال الخشابي: -لا بدّ أن الحكيم لا يريد أن يساعدنا فيما طلبناه. وقلت أنا: بل هو غير قادرٍ على مساعدتنا، وكان أبو الخلاخل يراقب وجهينا. ويستمع إلى حديثينا. وابتسامة ترتسم على شفتيه وكأن الأمر برمته لا يعنيه.

بعد قليل أطلَّ الحكيم الزعفراني من بين الأشجار، يحمل على ظهره كيساً كبيراً، فنهضنا ثلاثتنا، وساعدناه حتى أنزل حمله على الأرض، ثم فتح الكيس وطلب منا أن ننظر فنظرنا، وأصابنا الذهول مما رأيناه، لقد كان الكيس مليئاً بالجواهر والحلي، من ذهب وفضة وياقوت وزمرد، وكان لمعانها وبريقها يغشيان الأبصار، ثم قام الحكيم الزعفراني، فقسم ما في الكيس ثلاث حصص متساوية، وأمر كل واحدٍ منا أن يحمل حصته ويضعها في كيس، ففعلنا. وبعد أن شكرناه، وقبلنا يديه، حمل كل واحدٍ كيسه على ظهره وسرنا باتجاه قريتنا، تملؤنا الفرحة والبهجة.

حكى لنا الحكيم الزعفراني، ونحن نتناول خبز الشعير، حكايته، فقال:

"كنت شاباً صغيراً، وكان عمري لا يتجاوز العشرين، حين خطف أمير الجان الفتاة التي أحبها. فركبت حصاني، وطفت به، مقرراً أن أقاتله لأجل استعادتها منه أو أموت دون ذلك، سار بي حصاني أياماً وليالي طويلة، كنت أقتات، خلالها، على أوراق الأشجار، حتى وصلت أخيراً إلى شاطئ بحرٍ يقال له بحر الجان، وفي قاعة قصر أمير الجان، ذاك الذي خطف فتاتي.

خلعت عني ثيابي وألقيت بنفسي في صدر اليمّ، غير مدرك لما سألاقيه، وظل اليمّ يبتلعني، حتى أوصلني إلى قاعة، وهناك رأيت قصراً عظيماً من البللور فوقفت أمام بابه المصنوع من المرمر، وصرت أنادي فتاتي باسمها، فخرج علي، من ذلك الباب، رجال ضخام، رؤوسهم حليقة، وشفاههم غليظة، وصاروا يتقاذفونني بأيديهم، كما يتقاذف الصبية الصغار حصاة يلعبون بها، ثم خرج من الباب نفسه أمير الجان، وكان يضع على كتفه فتاتي التي اختطفها، فأشار إلى الرجال الضخام فكفوا عن اللعب بي، ووقفوا خلف أميرهم الذي دنا مني، وقال وهو يضع كفه الكبيرة على رأسي:

-لا تظنن بأنك قادر على أخذ ما ليس لك به حقٌّ. فاسع في الأرض، وكن حكيماً فتلك قدرتك، وانسى أمري، ودع لي امرأتك.

فرأيتني أتحرك، دون إرادة مني، فأنحني أمام أمير الجان، ثم أسبح صاعداً إلى سطح اليم.

وما إن خرجت ولبست ثيابي، حتى فاحت مني رائحة الزعفران فما عادت تفارقني، ومن يومها، وأنا الحكيم الزعفراني، وكلما طلبت من أمير الجان شيئاً، أحضره لي.

بعد أن عادت كل الجماعات محملة بالحلي والجواهر، واستطاعت النساء أن يجلبن أجمل الفتيات، اجتمع مجلس العقلاء، لاختيار الجديرين بالذهاب في الموكب السائر إلى قصر مولانا الأمير الذيرذي حفظه الله.

ولأن لي حظوة عندهم، وكي أكون صادقاً، فقد تملقتهم ورشوتهم، لذلك اختاروني لأكون واحداً منهم، على أن أحمل على ظهري واحدة من الفتيات طيلة الطريق، ولأني، وكما قلت سابقاً، ذو قلب ضعيف، فقد تخيروا لي أصغرهن لتكون فارستي، وأكون حصانها.

سار عقلاؤنا في المقدمة، رافعي الرؤوس، يختال واحدهم بمشيته كأنه الطاووس، وسار وراءهم العبيد يحملون على ظهورهم أكياس الدرر النفيسة. وسرنا، نحن الرجال المصطفين من بين الكثيرين، في المؤخرة، يحمل كل واحد منا على ظهره غانية، تكاد تقول للبدر في يوم اكتماله: انزل لأجلس مكانك. وكانت فارستي تحثني على المضي بسرعة وقد تأخرت عن الموكب. فكانت تهمس في أذني بأنها ستمكنني من نفسها إذا أنا سبقت حاملي صويحباتها، فكنت أحث خطاي، ما استطعت، مؤملاً نفسي بها وحين لم أعد قادراً على المضي أكثر، تخلفت عن الجماعة، والتجأنا، فارستي وأنا، إلى أكمة فيها أشجار تفاح وعرائش تتدلى عناقيدها كالمصابيح، فأكلنا حتى شبعنا وارتوينا، ثم حثتني على القيام، فلم أستطع، فغضبت مني أشد الغضب، وحلفت بألاّ تنيلني ما وعدتني به إن لم أقم، فقمت، ووالله لا أدري من أين جاءتني كل تلك القوة، فحملتها، وصرت أعدو مثل حصان في سباق، حتى أدركت الجماعة، بل إنني تجاوزتهم.

وبقينا على حالنا تلك، حتى غابت الشمس، رغم الظلام، فما عاد بمقدورنا أن نتابع السير إلى الأمام، فأمرنا كبير عقلائنا، بأن نرتاح في وادٍ كنا قريبين منه، ونصحنا بألا نوغل عميقاً في الوادي كيلا تأكلنا الذئاب والضباع.

قبل المغيب. في اليوم الثاني، وصلنا إلى المدينة الكبيرة، حيث يقوم قصر مولانا الذيرذي حفظه الله على تلة جنوب المدينة، فرأى عقلاؤنا أن نبيت الليلة في الخان وحين يحلّ الصباح، نسير إلى قصر الأمير، إن شاء الله.

وحين حلَّ الصباح، رحنا إلى حمام السوق، فاغتسلنا، ولبسنا أحسن ما لدينا من ثياب، وقد تزينت الفتيات وتعطرن، وقبل أن تتوسط الشمس السماء، كنا جاهزين. فخرجنا من الخان الذي كنا نبيت فيه، مزينين، معطرين، واجتمع أهل المدينة ليشاهدوا موكبنا الذي لم يروا مثله في حياتهم، وحين وصلنا إلى قصر مولانا الأمير. دنا كبير العقلاء من حارس القصر فهمس في أذنه شيئاً، فغاب حارس القصر في القصر، وبقينا واقفين حتى آذان العصر، ثم خرج ذلك الحارس ومعه

حارسان آخران، فصاروا يفتشون ثيابنا وأكياسنا، ثم أدخلونا واحداً واحداً وواحدة واحدة، إلى أن دخلنا جميعاً، فأمرونا أن ننتظر في باحة القصر، فانتظرنا، وبعد ذلك جاؤوا وأمرونا بأن نخلع أحذيتنا ونتركها في أحد الأركان، فامتثلنا، ثم أدخلونا قاعة العرش، وأول ما وقعت عليه عيناي كان فردتي حذاء كبيرتين مصنوعتين من جلد البقر، ولأني أسمع بالعملاق ولم أره، فقد حسبت بأنهما لأحد العمالقة.

كان مولانا الأمير الذيرذي حفظه الله جالساً على كرسيه يراقبنا، وبعد أن وقفنا أمامه صفاً أشار إلينا بأن نجلس، فجلسنا، ثم قدموا لنا الماء والزبيب وجاء المغنون والعازفون فصاروا يغنون ويعزفون، فقامت الفاتنات الغانيات اللواتي اعتلين ظهورنا طيلة الطريق من قريتنا إلى هنا، فصرن يرقصن ويتلاعبن كأنهن سكرن، ثم أشار مولانا بيده، فتوقف العزف والغناء والرقص، وانسحب المغنون والعازفون، وجلست الفاتنات الغانيات في أماكنهن.

ثم قام كبير عقلائنا فصار يمدح مولانا الأمير الذيرذي حفظه الله، ثم قام عاقل آخر من عقلائنا فأثنى على مولانا الأمير وامتدح طيب أصله وعظمة منبته، وبعد أن أنهى جميع عقلائنا خطاباتهم، قام مولانا الأمير حفظه الله عن كرسيه فقمنا، واقترب من كل واحد منا، فقبل وجنتيه، ثم اقترب من الفاتنات الغانيات وقبلهن أيضاً وعاد إلى كرسيه وجلس فجلسنا، وتكلم، وكنا حتى تلك اللحظة لم نسمع صوته، فقال:

–أما والله، وقد تحملتم سفر يومين كي تقابلوني، وجلبتم معكم ما أردتم به أن تمتعوني، فإني لا أرد لكم حاجة، فاطلبوا ما تريدون، فلن تعودوا خائبين.

فقام كبير عقلائنا، وألقى على مسامع مولانا الأمير قصيدة عصماء، ثم سأله بخجل وحياء عن سبب انقطاع أكياس الرزق، فأطلق الأمير ضحكة، لو سمعها الراقدون في قبورهم لغادروها، ثم قال، وهو يعدل وضع تاجه الذهبي على رأسه:

–إني لأعجب أشد العجب أيها الشيخ الجليل، فلو أن تلك الأكياس ما انقطعت عنكم لما جئتم حاملين ما حملتم، فأنتم لا تسعون إلا لما فيه خير لكم. ولكني سأجيب على سؤالك كما وعدت، ووعد الحرِّ دين، فإني والله، حين كنت صغيراً، أصابتني حمى شديدة، كادت تقضي علي، فنذرت لربي نذراً بأني إن شفيت ليعيش التابعون لي سبع سنوات من مالي، ولأني، وقتها، لم أكن أملك المال، ولم يكن ثمة تابعون لي. فقد انتظرت حتى صرت أميراً، فبعت نصف ما أملكه من حقول وصرت أرسل رجالي يطوفون، في الليالي، فيضعون تلك الأكياس التي تحوي الطعام واللباس والمال أمام أبواب البيوت، أما وقد مرت تلك السنوات السبع، وقد وفيت بنذري فلا أرى أي سبب لإبقاء العطاء، وهذه هي الحكاية.

ثم أشار بيده فجاء المغنون والعازفون، وصاروا يغنون ويعزفون، وقامت الفاتنات الغانيات فصرن يرقصن ويتلاعبن كأنهن سكرن.

وكلما أنهى أحد سؤاله، وتلقى من الأمير إجابة شافية وافية، كانت حلقة الغناء والموسيقا والرقص تتشكل بإشارة من يد مولانا، ثم تنفض بإشارة.

وحين رأيت بأن دوري قد حان للسؤال، وقفت، وأنا أقرأ المعوذتين في سري، ثم قلت، ولساني لا يكاد يتحرك في حلقي:

–فليحفظ الله الأمير، وليمده بالعمر المديد والخير الوفير. فإني أقف أمامكم وبي وجل، وأريد أن أسألكم على عجل عن سرّ أمركم كل راغب في الزواج بأن يطوف حول دار من يريد زواجها يوماً بأكمله حافياً، وعن هذا الحذاء الكبير المعلق ههنا، هل هو حذاء أحد العمالقة؟.

فأطلق مولانا الأمير ضحكة مجلجلةً، لو لامست قلوب الحزانى لأسعدتهم، ثم قال، وهو يشير لي بأن أجلس:

–كلكم تعرفون بأن مولانا الأمير الشيروذي رحمه الله وأحسن مثواه، أرسلني، حين أراد أن يختبر رجولتي، في رحلة أجوب خلالها نصف الأرض سيراً على قدمي، فلا أستعين بدابة أو مطية، فخرجت، وكنت لما أتجاوز السابعة عشرة، واتجهت شرقاً، فوصلت بلاداً تكثر فيها الجواميس والأبقار، وكان حذائي الذي انتعله قد اهترأ وما عاد صالحاً لمواصلة الأسفار، فصرت أتجول في أسواق تلك البلاد باحثاً عن إسكافيّ يصنع لي حذاءً، فأرشدني أحدهم إلى بيت امرأة، ورثت صنعة الأحذية عن أبيها، وحين صرت قريباً من بيتها رأيت الكثير من الرجال والنساء يقفون أمام باب البيت وكانوا كلهم حفاة، فوقفت بينهم، وفهمت من أحاديثهم أن الأحذية التي تصنعها تلك المرأة هي أحسن أحذية في الأرض، وبعد طول انتظار، وقد راح نصف النهار، أطلت من الباب امرأة تحمل أزواجاً من الأحذية، وصارت توزعها على الواقفين والواقفات، فكان كل واحد ينتعل حذاءه ويمضي فرحاً.

وحين لم يبق سواي، طلبت من تلك المرأة أن تحضر لي حذاء، فضحكت، فاستغربت، وأشارت إليّ بأن أتبعها، فسرت وراءها، ودخلت بيتها، فرأيت أكواماً من الجلود، ورأيت أعلى تلك الأكوام، فتاة جميلة تمسك بيدها مخرزاً وتخيط به حذاءً موضوعاً على ركبتيها.

ألقيت التحية على الفتاة، وقد عرفت، بفطنتي، أنها هي صانعة الأحذية. فردت علي التحية بأحسن منها، ثم أشارت لي بأن أصعد إليها ففعلت، وجلست قبالتها، وطلبت مني أن أمدّ قدميّ فمددتها، فأخرجت من علبة إلى جانبها خيطاً فصارت تقيس به كل قدم من قدميّ ثم طلبت مني أن أعود بعد يومين، وحين عدت إليها بعد يومين، أعطتني حذاء متيناً ومتقن الصنعة، ولأني أخذت بالفتاة، ولا أستطيع أن أقترن بها، لأنها ليست مقدرة لي في الحياة، فقد أسميت تلك الأحذية التي تصنعها شموساً، وكان اسم الفتاة شمساً. وبعد أن أنهيت رحلتي، وعدت إلى مدينتي، تبين لي بأن ذلك الحذاء الذي صنعته شمس لي لم يبل، ومن يومها وأنا أرسل الجنود كي يحضروا لي كل يوم كمية كبيرة من تلك الأحذية، كي أقدمها هدايا لأولئك الذين يحتملون أن يطوفوا حفاة من الصباح

وحتى المساء حول بيوت محبوباتهم كي يظفروا بهن، وقد "طلبت من تلك الفتاة أن تصنع لي هذا الحذاء الكبير كي يبقى أمام عيني ويذكرني بتلك الشمس التي لم أنلها وتلك كل الحكاية.

❑❑❑

الوشم

قصة: نصر محسن

اللّهفة إليه، والتوق لمعرفة سبب غيابه، جعلاني أهبّ واقفاً حين طرق الباب ودخل، هرعت إليه مسلّماً ومستفسراً، لكن النظرات الشاحبة على وجهه صدّتني.

الرجلان اللذان دخلا برفقته كانا غريبين، محايدين، لم أعرفهما، رحّبت بهما ودعوتهما للجلوس، ثم التفتّ إلى صديقي نادر المغربي مستطلعاً، كان قد اتّجه إلى خزانته، فتحها وراح يفتّش بين الأوراق والمصنّفات المرتّبة بانتظام فوق الرّفوف مديراً لي ظهره.

السّترة التي اشتراها منذ أسبوع مازال يرتديها، لكنها بدت بالية متّسخة، وعلى قفاها تكوّمت الأوساخ، حدّقت إليها جيداً، رأيت بصمة حذاء كبير موحل تحتّل معظم مساحة الظّهر، اتّجهت إليه، لا أعرف ما أقوله، لكنّ يداً شدّتني، ودعاني صاحبها إلى الجلوس باسماً وهو يقول:

–دعه، إنه متعب قليلاً.

واختفت الابتسامة من وجهه لتحلّ نظرة محذّرة.

جلست صامتاً مجيلاً النظر بين صديقي وبين الرّجلين الغريبين حادّي النظرات، شعرت أن واجبي يقتضي أن أقدّم لهما شيئاً ما، قهوة، شاياً، أو شيئاً بارداً، قرّرت أن أحضر القهوة بعدما لمست برودة الجوّ وثقل الصمت وكثافته، لكنّ الرجل ذاته منعني قائلاً:

–لا نريد شيئاً.

أجبته:

–لا يصحّ هذا، أنتما في ضيافتنا.

قلت هذا مدركاً مهمّة الرجلين وبؤس صديقي نادر، ردّ الرجل:

–أرح نفسك فلسنا ضيفين.

ونظر إليّ بازدراء، فنقلت نظري إلى نادر المنهمك بالبحث عن شيء ما، وصلت إلى مسامعي شهقات مكبوتة أمام الخزانة الممتلئة بالأضابير والمصنّفات وأكداس الأوراق، والتي لم تُفتح منذ يومين. ارتسمت صورة الحذاء على عينيّ، بل حُفرت في أعماقي تاركة حزناً وقهراً وغيظاً شديداً، لقد

فعلها إذاً ذلك الـ...

تذكّرت خلاف نادر مع تاجر الورق حول الضرائب المستحّقة عن العقد الأخير الذي نفّذه التاجر هذه السّنة، ولم يقبل نادر تأجيل مستحقاته إلى العام القادم، حاول التاجر إغراءه فأبى، هدّده، فأعلن نادر عدم اهتمامه قائلاً: (أعلى ما بخيلك اركبه...).

لقد ركب التاجر إذاً خيوله، وراح يجمح من مكان إلى آخر، يقتحم أمكنة لا يستطيع أمثالنا الاقتراب منها، وكانت النتيجة هذا الوشم الكبير لحذاء كبير يجعل السترة التي فرح نادر بها صورة لتلك الأشياء التي حدثته عنها كثيراً، قلت إنها تحتاج رفسة قويّة تدفعها إلى البحر، ربما تخرج ذات يوم نظيفة بعدما ترمي ما عليها من أوساخ في المياه المالحة. لم أكن أعلم أن الرفسة ستحتلّ ظهره ومساحة عينيّ اللتين حلمتا كثيراً برؤية زهرة تتفتّح معانقة صباحاً ودوداً، عبقاً.

الصباح الذي حلمت به يتبدّل الآن، مقبلاً بوجهه هذا، حاملاً بصمة حذاء كبير على سترة نادر، ورجلين لا يعرفان الله.

جهد نادر في البحث، وتعالت الشهقات أكثر فأكثر، ملّ الرجلان الانتظار، فقال أحدهما:

-لم تجد شيئاً، أليس كذلك...؟

التفت نادر بغيظ وآثار دموع ممسوحة قائلاً:

-لم أجد شيئاً.

ونكس رأسه حين نهض الرجل ليقف قربه قائلاً:

-أأعطيت مفاتيح خزانتك لأحد..؟

أجابه نادر:

-لا... أبداً.

-وكيف تفسّر ذلك...؟

-............

-هيّا بنا.

أغلق نادر خزانته وأقفلها جيّداً، ثم ناول المفاتيح للرجل، وخرج الثلاثة دون وداع، لكن نادراً ترك نظرة منكسرة تغسل هذا المبنى وهو يترك ذراعيه للرجلين ليتأبطاهما، مشيت وراءهم إلى الباب ورحت أراقب نادراً وهو يتعثّر في الممّر الطويل.

عدت إلى طاولتي، راحت عيناي تزوغان ماسحتين المكان بنظرات سريعة حيناً، وحيناً تعودان مغمضتين إلى الخلاف الذي حصل بين نادر وذلك الوغد.

نهضت متّجهاً إلى الخزانة، رحت أتأمّلها جيداً، اتّجهت إلى جانبها المحاذي للحائط حيث كتب نادر اسم حبيبته غير مكترث بتعليماتي حول الحفاظ على الأشياء الجديدة، أذكر أنني قلت له

مغتاظاً:

-الجدران ألواح المجانين.

ابتسم وقال:

-بلى، أعرف ذلك. لكنني أكتب على الخزانة، والخزانة لوح عاشق. لا أعرف ما الذي شدّني إلى قراءة اسم تلك الحبيبة مع أني قرأته عشرات المرّات، ربما هو الشوق إلى صديقي الذي غادرني منذ لحظات، فرحت أتذكّر "خربشاته" فوق الخزانة. مددت رأسي بينها وبين الحائط كما كنت أفعل دوماً حين أرغب بتناول القهوة، أهدّده بفضح سرّه، فيبتسم وينهض على مضض، ويشرع بتحضيرها.

كثيراً فتّشت عن الاسم، وطويلاً بقيت أحدّق إلى الخزانة، لم أعثر على اسم حبيبته، كانت المساحة صقيلة دون "خربشات"، تراجعت قليلاً وأمعنت النظر إلى الخزانة، إنها جديدة، الطلاء اللامع يشهد بذلك، واسم حبيبة نادر يشهد أيضاً. الطلاء والاسم والخربشات، ومكان الأرجل التي بدت دوائر صغيرة سوداء، لونها يخالف لون البلاط باسوداد واضح، لقد تبدّلت الخزانة إذاً. درت كثيراً حولها، وحين تيقّنت من تبديلها هرعت إلى السيد المدير لأشرح له، فتحت الباب فاستقبلني ببشاشة معهودة، بدوت متوتراً وبدا هادئاً، شرحت له كل شيء، طلب إلي الجلوس والهدوء قائلاً:

-إن محبتك لنادر وحزنك عليه جعلاك تهذي.

وحين راحت نبرة صوتي تتعالى؛ تجهّم وجهه ونهض غاضباً ليصرخ:

-اذهب إلى مكتبك، ودعك من هذا الجنون.

وحين هممت بالخروج اقترب مني واضعاً يده فوق كتفي وقال مبتسماً:

-لن تقول شيئاً مما قلت، أليس كذلك..؟ أعرفك ذكيّاً فلا تضطرني لأن أجعلك تقضي بقيّة أيامك عند صديقك. مع السلامة.

جحظت عيناي ببلاهة وأنا أنظر إلى وجه المدير، أغمضت عينيّ قليلاً ثم فتحتهما، أعدت الكرّة غير مصدّق ما أراه، كان وجه المدير فردة حذاء كبير موحل، وشارباه عقدة متّسخة فوق مقدمة الحذاء.

خرجت مسرعاً وأغلق الباب خلفي بقوّة، اتجهت إلى مكتبي، أغلقت الباب وانطلقت ثانية إلى جانب الخزانة، حشرت رأسي مرة أخرى مفتّشاً عن الاسم والخربشات، عدت بعد ذلك بهدوء إلى طاولتي، جلست بتكاسل، وضعت رأسي بين راحتي منتظراً انتهاء الدوام، حيث قرّرت الذهاب إلى نادر. لن أستطيع رؤيته، أعرف ذلك. لكنني لابد أن أذهب، أقابل أيّ أحد، لابد أن أجد من يهتم بأمره، سأقول كل شيء، سأقول إن الخزانة فُتحتْ وأُفرغت مما تحتويه، أُخرجت نسخة العقد منها، وأُحضرت خزانة أخرى، نُقلت إليها الأشياء بالترتيب ذاته، وأُعيد القفل إلى الخزانة الجديدة وهو مقفل. لا أدري لماذا خمنت أن الأمر حصل هكذا. سأقول أن الأشياء عندنا تتبدّل بسرعة غريبة، سأقول إن وجه المدير قد تبدّل من وجه باسم أليف إلى فردة حذاء كالتي على ظهر نادر.

سأقول إن الخزانات والخزائن، الوجوه والمكاتب قد تتبدّل، الثياب والشوارع، الأفكار والتاريخ والناس، يتبدل كل شيء عندنا، الأدلّة قد تثبت وقد تمّحي، قد تتبدّل العيون لترى البيّنة هذياناً، والعقل جنوناً، سأقول كل شيء، فقد اشتقت إلى نادر، حننت إلى اسم حبيبته الذي غاب.

سأذهب إليه، فلابد أنه كتب اسم حبيبته، نقشه، حفره وشماً على حائط الزنزانة.

❑❑❑

أرملة

قصة: لينا نعمة

-1-

-لا تزال رائحة قلي الباذنجان عالقة في أنفي منذ أمس... فكّرتْ وهي تصعد الدرج.

الشمس الصيفية الحارقة مرتفعة منذ ساعات بالرغم من أنها التاسعة فقط.

في بهو مبنى الهاتف كانت ثمة كوتان لدفع الفواتير، حسب منطقة السكن.. إحداهما امتد أمامها صف من المراجعين، أما الأخرى فخالية.

-لم يأت الموظف بَعد... صرح بهذا ساعٍ كان يمر في تلك اللحظة خلف زجاج الكوة حاملاً إبريق شاي.

انتشر المراجعون في الزوايا ينتظرون.. مضت ربع ساعة ورأسها مشغول بالبيت -هل سأتمكن من إنهاء كل ما ينتظرني...؟... ربما ستطول وقفتي حتى التعب.

-منذ أصبحت أرملة لم يتغير الكثير في حياتي، أكنس، أمسح، أطبخ، أموّن.. زادت أشغالي قليلاً بتلك التكليفات التي تلقيها على عاتقي قريبة من أهلي أو أهل زوجي.. يطلبونها بخجل ولكن بحزم، وكأن آخر ما ينتظرونه من أرملة وحيدة مع طفلتها هو أن ترفض خدمتهم بعد أن رحل سيدها.

أخذت تدرك شيئاً فشيئاً أنها أصبحت تعامَل ككائن زائد، غير مرحب بوجوده.. أو.. كعبء.

أصبحت ذكرى حياتها معه على كثرة المرارات والتعاسات التي تزاحمت فيها تبدو ألطف.. فقد كان على الأقل يحب الطفلة بصدق، أما الآن فالوحدة المزمنة المسدودة الأبواب عليها والتي تغلفها بإصرار كورق صر رديء وقبيح الصور، تجعلها تحلم بالخلاص.. بالحب الذي لم تعشه، بنظرة إعجاب، بكلمة تلمح فيها اهتماماً. لم يطرق رجل جدران حياتها أبداً بعد أن ترملت، فقد بدت مع طفلتها... دائماً... كصورة قديمة باهتة ثبتّتْ الزمن عند لحظة ترملها.

-السماء الزرقاء، والغيمة الصيفية الرقيقة التي تعكس ألوان قوس قزح، وليال طويلة من الحزن،

وترجيع ذكريات كالحة، تشهد على عمري الذي هدرته في الانتظار.

إنني أذوي بالرغم مني. لا أريد أن أتلاشى فأنا لم أعش نضارتي... سفحتها أمامه وسفحت معها شبابي وسنوات عمري الأجمل. كنت بالنسبة إليه كشيء يملكه، ولكنه كان أرخص الأشياء لديه. شكلني منذ اليوم الأول وحملني –ليس بين ذراعيه– بل جرني إلى درب سماه لي وذكرني طوال الأيام به –درب التضحية والمعاناة المقدس الذي تخلق المرأة من أجل خوض عذاباته المستمرة بصمت.

كانت قد غادرت البهو والتجأت إلى سور حجري أمام المبنى... جلست لتريح ظهرها بينما أخذت الطفلة تتذمر. كان يقاطع أفكارها شخص يسأل عن موظف الكوة– لماذا لا يسأل الرجل إلا امرأة غالباً؟

–جذبت الطفلة وألصقتها بجسدها.

تشكل الطفلة الحصن اللامرئي الذي تتمترس خلفه.. لقد جربت مناعة هذا الحصن واكتشفت أنه كافٍ لإيقاف محاولات متطفل، أو شخص يحاول معها بادئاً بسؤال يطرحه.

تنهدت.. إنها لا تستطيع أن تسمي ما تحلم به تماماً... إنه شيء هادئ ولكنه خارق، حب لكنه مفعم أكثر بالحنان مع ضجيج صامت، واحتمالات مغامرة فريدة.

–بت كالمتوحشة المعزولة أخاف الصوت، والكلمة، وأرتعد من الوجوه... لقد امتص مني الحياة، نسل مني أحلامي وأشياء أخرى كانت تتدفق في روحي فتجعلني كطفلة أبدية.

كانت تفاجئ نفسها كثيراً وهي تقول –أنا لم أحزن لحظة على رحيله– فترتعد من جحودها وتتلفت حولها في البيت الخالي.

خلال ستارة مغبشة من دمعتين حارقتين لمحت شيئاً يتحرك أمام عينيها، ابتلع الهواء الدمعتين بعد أن كفت أفكارها عن التدفق.. لمحت حركة أخرى تمتد في مجال أكبر خلف الزجاج. كان ثمة وجه أسمر لشاب يقف هناك ويلوح. احتاجت إلى ثوان مربكة تحدق فيها حتى تتأكد أنه يدعوها هي، أمسكت يد الطفلة وانطلقت إلى الداخل.

كان قد امتد أمام الكوة صف طويل من المراجعين. ناداها الشاب بإلحاح –بدا كطفل يكاد يستاء من شريكته في اللعب التي تتباطأ في الاختباء بجانبه– هكذا تخيلت.

–لقد جاء الموظف وأنا أشير إليك منذ فترة.

كانت الشهامة التفسير الأخير الذي تتقبله –كما علمتها أمها–

–كنتِ شاردة

إذاً فهو يراقبها... أجفلت.

-سأقف في الخلف أشكرك.

-لا.. لا بأس تعالي قفي أمامي. بدا مصراً.

التهب وجهها، فقد التفتت العجوز الواقفة أمامه ومنحتهما من شفتيها الضامرتين ابتسامة.

تسمرت تكاد تلتصق بالعجوز؛ وبعد دقيقة حبست فيها أنفاسها متوقعة منه محاولة لفتح الحديث، تنفست وبدأت باستعادة المشهد.

-إنه شاب يصغرها ولكنه في بداية الثلاثينات... انتشت فجأة بإحساس بسيط حزين لفرح مقتضب. لماذا فعل ما فعل؟

هل بدأت أغالط عمري وأتهور.

-الخامسة والثلاثون سن يلوذ بها الإنسان إلى أحد دربين، إما إلى جنون متأخر، أو إلى عزلة وتأمل مبكرين.

كانت لوجهه ملامح "عبد الحليمية" هكذا تسمي من لهم وجوه سمراء عاطفية. ما خفف قلقها أن نظرة عينيه -تذكر- كانت تومض بحنان أكثر من أي شيء آخر، ثم إنه تصرف بجدية لا تليق بعابث.

ولكنها ومع مرور الثواني أخذت تزداد انكماشاً كلما ألح عليها يقينها بأنه سيبدأ باستغلال شهامته ويكلمها.. عن أي شيء... التأخير، الطقس، الطفلة، هي الطفلة، الحصن الذي تخفي رأسها خلفه وترتجف قد يبدأ الكلام معها.. سحبت الطفلة نحوها، جعلتها تقف أمامها... ثم خلفها.. ثم إلى جانبها.. نفخت، إنه لم يقل شيئاً.. تسللت إليها تعاسة استنكرتها.. لماذا؟

لقد كانت نظرته وهو يلوح لها نظرة اهتمام.. وَمَضَت الكلمة في ذهنها.. نعم، الاهتمام.. المعنى الحقيقي الذي أفتقدته دائماً -لم يهتم أحد يوماً بسعادتي أو تعاستي، بمرضي أو صحتي، بتعبي أو راحتي.

لقد كفرتْ منذ زمن بالحب، بالاهتمام... يئستْ من كل تلك الأحلام الرومانسية التي تمنت أن تحققها مع زوجها، فلم تعش معه إلا اللامبالاة القريبة من البلادة.

-2-

رآها وهي تصعد الدرجات وتدلف إلى البهو. توهج المكان بضوء شمس جبلية منعشة ثم تلاشى البهو وتحول إلى فضاء يرتعش بضباب لؤلؤي ألقى عليه سحراً غير مفسر. بدت في بلوزتها البيضاء وتنورتها الزرقاء القطنية وكأنها تخطر في ثوب هفهاف في فيلم رومانسي... بينما ذكرته الطفلة بملائكة اللوحات الزيتية الذين يحرسون القديسين.

لجأ إلى أحد الأركان واستند إلى جهاز التدفئة، وأخذ يهدئ انفعاله... -لقد ظهرت أمامي

كقرنفلة بيضاء في حقل واسع راقبتُ فيه زمناً تفتح وردتي الخاصة.. إنها هي تماماً... أغمض عينيه ليتأكد من خيالاته.

كان شاباً خجولاً، ولكنه مهيأ لخوض تجربة عمره بكل جرأة فيما لو انبثقت أمامه علاماتها.

اقترب من الزجاج الواسع بعد أن خرجتْ وجلستْ على السور الحجري، رفع بصره في ذات اللحظة إلى الغيمة الرقيقة التي تعكس ألوان قوس قزح، فكانت له من السماء علامة أخرى تمسكت بها روحه المتعلقة بالقدر والتفسيرات، اللا معقولة للّقاءات والتتاليات غير المنتظرة.

-3-

-الوقت يمضي.. ليته يقول شيئاً... لن يبادر -نطقتها أفكارها بتخاذل وخيبة وصوت متهدج. استعادت صورته وهو يلوح لها.

هل اهتم بها لأنها الأجمل بين الموجودات -مثلاً- أم لأنها كانت تثير الشفقة بجلوسها على حافة السور. غضبت من نفسها، كانت تتمنى أن تكون مرة واحدة في حياتها أنانية وتحول مسار الشك لصالحها. طغت على الردهة رائحة قوية لشاي معطر.

-هل تعيد شكره.. فات أوان ذلك.

اعتلت روحُها فجأة حصاناً وجلاً.. نهرته، لكزته، هددته، حتى انتخى ونفر واصبح جامحاً يتطلع بريبة أقل إلى أية مغامرة -ستلتفت إليه لبرهة قصيرة، وستنظر في عينيه مباشرة لعلها تلتقط نظرة الاهتمام تلك.

-يبدو أن الأمر مجرد تدخل من شاب يهوى مساعدة الآخرين- كانت يدها تمسح بيأس كل الألوان الأكثر بهاءً التي كادت تتراءى لها.

هوت روحها إلى الأرض عندما لاح لها تفسير آخر -هل أشفق علي لأنني بدوت كعجوز خرفة لم تنتبه لمجيء الموظف.

داهمتها بوضوح موحش كسطوع البرق في سماء تظلل قفراً صورة سريرها الفارغ منذ سنوات إلا منها، لتستدعي من عينيها دموعاً لجمتها بصعوبةٍ جعلتها تلهث تعبة. رفعت رأسها بتحد.

-يا لي من ساذجة، اهتمام عابر من شاب يجعلني أفقد رصانتي أمام نفسي.

أحست بكتلة من البكاء تضغط على صدرها وتصعد إلى حلقها.

-إنه التوق... الشرايين الجافة التي تكاد تتكسر. إنه يباس الهواء، جفاف الحياة من قطرة عاطفة... إنها النهاية المستكينة لأية أرملة.. إنها الأحلام المستحيلة التي تخجل من براءتها وتلعن سذاجتها.

–بعد أن تنام الطفلة. كانت تتابع أعمالها البيتية المتأخرة، في انتظار أن يرجع من عمله دون أن تفكر به لحظة واحدة، إلا عندما تقع عيناها على الساعة صدفة. بهدوء كانت تطوي الغسيل الجاف، تكوي.. ولا يخطر ببالها. ساعة أخرى من التأخير ولا تفتقده. ترغب فجأة بفنجان قهوة ليلي... ساعة أخرى من التأخير، تبدأ في دقائقها الأخيرة بالتفكير... كيف سترتب حياتها لو لم يَعُد.. هل سترجع إلى عملها؟ هل سيكفيها مرتب شهادتها المتواضعة؟ هل وهل؟

تستمر في استغراقها الداخلي حتى يدخل من الباب. عندها يعود ذهنها إلى ما كان عليه قبل ساعتين –ماذا ستطبخ غداً....

في الأوقات التي كان يأتي فيها مبكراً أكثر من المعتاد كان ثمة صيف استوائي رطب وثقيل يدخل معه. تفقد الرغبة في الكلام، وتركن إلى صمت تعودت ألاّ يعنيه، ولا يسألها عن سببه، هي التي تبدو في أحيان أخرى كطفلة لا تمل الثرثرة مع قريبةٍ أو مع ابنتها. كان القطب الشمالي يمتد بينهما.

–هل التقط نشيج روحي؟.... وإذا قال شيئاً فهل سأرد عليه؟... هل سأرحل معه؟... هل أختار درب الجنون المتأخر، أم أرجع إلى أوعية المربى وصواني معجون البندورة، وتعسيف السقف، والتحضير للشتاء. ألم يحن الوقت لأستبدل حزني بقليل من الفرح.. ألم ينضب نبع الكآبة الذي أشرب منه...؟ سأهجره.. سأغامر.. قد أجد السعادة أو.. قد تزداد تعاستي.

–4–

في الطابور كان –هو– يختلس النظر إلى رأسها، إلى عنقها وأذنيها وشعرها المعقوص.. كان ثمة اختلاج عذب يومض مع خفقات قلبه، تمنى لو تلتفت لأي سبب... تمنى لو أن تلك العجوز لم تكن هنا وتشوه نواياه بغمزها وتلميحاتها... كان المكان –للحظات– يفرغ من محتوياته فلا يرى إلا قامتها وصدى أفكاره.

هل يكلم الطفلة؟ –لا ليست تلك البداية التي أريد.. ماذا أفعل لو رفضت الكلام.

كان ذهنه يضع تسجيلاً مرافقاً كخلفيةٍ موسيقيةٍ، أغنية لعبد الحليم –لو أنها لا تخذلني...... إنه ولا شك الحب المزلزل، العاصف الذي يأتي نوراً بعد ليل طويل فيضيء الزوايا.

–إنها تلتفت... إنها تتعثر، أُمسك بذراعها أُسند ظهرها بيدي الأخرى... تبتسم العجوز سعيدة بظنونها التي تأكدت وحكمتها التي لا تخيب.

نظراتنا تلتقي، جداول من وجدٍ تنسكب بيننا خلال برهة زمنٍ.

تتساءل عيناها –أين أنا في عينيك؟، وكيف السبيل لأسكنهما، ولن أرفض. يا إلهي إنها حلمي... المرأة التي اختزنت لها أجمل كلمات الحب وأحلام السعادة.

اجتاحه قرار مفاجئ حاد وعنيف وكأنه حمله في رأسه لسنوات فطغى على حواسه بقوة.

-سأدفع فاتورتي بسرعة وأنطلق خلفها قبل أن تغيب.

-5-

اهتز طابور المراجعين، فقد مر موظف يحمل رزمة كبيرة من الأوراق في الممر الضيق. اضطرت للالتفات بجسدها، والاستناد على الزجاج لتفسح مجالاً.. تعثرت بأرجل الطفلة التي لم تنتبه للحركة، كادت تقع، أمسكها بسرعة. سرى إلى رقبتها تنميل وهواء بارد. لقد تخيلت من أعماق خجلها نظراته التي لم يرفعها عنها لحظة. إذاً...

رفعت رأسها إليه... نظرت في عينيه متشوقة فرأت فيهما شيئاً أجمل من الاهتمام.

كلمة شكراً ستنهي كل شيء... ماذا تفعل عدا أن تشكره. ابتسمت له، ابتسم. أنهت الدفع ولم تغادر البهو تماماً. تلكأت فوق الدرجات، رتبت شريط شعر الطفلة، وعقدت لها إبزيم حذائها بعد أن فكته، وقرأت دون انتباه إعلانات ملصقة على الزجاج في انتظار أن يدفع فاتورته ويخرج...

❑❑❑

آفـاق

قراءات....متابعات....حوارات

قراءات... قراءات... قراءات

الإجراء النقدي في كتاب

تأليف:

محمد راتب الحلاق

****

"النصُ والممانعةُ"، هو عنوان كتاب الباحث محمد راتب الحلاق الصادر عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق. ومع أنه صغير الحجم ويقع في مائةٍ واثنتي عشرةَ صفحةً، إلا أنه جدير بالقراءة والتأمل بسبب جديته من جهة، ورشاقته من جهة ثانية، على الرغم من أنه لا يقدم نفسه للقارئ بسهولة، وبخاصة في مقالاته الأولى، لأنه مجمل غير تفصيلي.

ولعل تلك السمات الغالبة على الكتاب تشي بأن مادته قد أُنجِزَت على هيئة محاضرات، أو مقالات لصحف، أو لمجلات تتطلب التكثيف والتركيز والإجمال أكثر من التفصيل والتجزيء، وهي تعلّل وتبرهن على العامّ وليس على الخاص. إذ إن مدار بحثها يقوم حول النص الأدبي دون تحديد جنسه؛ شعراً أو قصةً، أو رواية...الخ. ودون تحديد نوع الشعر؛ تقليدياً، أو حديثاً، موزوناً، أو بدون وزن...إلخ..

وكتاب "النص... والممانعة" يحمل عنواناً فرعياً ذا دلالة معرفية هو:"مقاربات نقدية في الأدب والإبداع"، بهدف جمع المتباعِدَيْنِ شكلياً. غير أنّ الأدب لا يكون كذلك مالم يكن مبدِعاً . بكسر الدال . ، والإبداع في العلم وفي الأدبِ سمةُ الأعمال الإنسانية الأصيلة التي تشكل للمجتمع تراثاً حضارياً فريداً. وبذلك لا يكون عطف الإبداع على الأدب من باب استقلال الواحد عن الآخر، بل من باب إضافة الجوهر ونَسْبه إلى الأصل من جهة وهو الأدب، وتفريد الصفة "الإبداع" باعتبارها فعّاليةً إنسانية يمكن تنشيطها وترتيبُها وتطويرها في ما . وبما . يتعلق بكل صنوف الفنون والعلوم والآداب من جهة ثانية.

أولاً: يلاحظ المتأمل في الكتاب أن البنية المنهجية تقوم على تضافر ثلاثة محاور ذات طبيعة معرفية ينظمها ويسلكها ناظم واحد هو "النص" بما هو نص أدبي مفتوح على الاحتمالات والتأويلات.

1 . يقوم المحور الأول على عنوان عام هو: "عن القراءة والكتابة"، وكأنه يوحي إلينا بأسلوب من أساليب السرد أو "الحكي"، أي... سأحكي لكم "عن"... وهنا تبرز ثلاثة عناوين لثلاث مقالات عن "انضباط التفسير/ مغامرة التأويل . "الفلسفة والأدب" . "ممانعة النص ... لذّة التلقي"..

يجيء هذا المحور مباشرةً بعد مدخل يعلن فيه الباحث الحلاق أن كتابته ليست نقداً بل هي "مقاربات لمفاهيم نقدية"، وهذا الصنيع يشكل بدايةً اعترافية تفصح عن تواضع علمي شكلي. غير أن هذه البدايةَ تسكت عن استعلاءٍ معرفي غير متنطع أو متنفج، أو متغطرس يمسك بأدواته النقدية ويملكها بثقة، مع احتراز على جملة الأفكار والآراء من التعميم والإطلاق، مما يترك فسحة للتسامح في حوار ديمقراطي مع الآخر، ولذا كانت صفة "مقاربات"، أكثر مرونةً وليناً بهدف محاور الآخر وإشاعة الديمقراطية في الحوار دون الادعاء باكتمال الآراء ونهائيتها.

لكل ذلك أعلن المؤلف أن مايقوله سوف يمكِّنُ القارئ مِنْ وضع اليد (ما أمكن) على اللا مكتوب . المضمر . وعلى المكبوت واللا مفصح عنه، مع إعلان المؤلف أيضاً أن هذا القارئ جاداً، نشيطاً، غير كسول. ولهذا استنتجنا صفة الاستعلاء المعرفي الخاص بالمؤلف.

وإذا كان الكتاب قد صدر . من قبلُ . فصولاً ومقالاتٍ منجّمةً وعلى أزمنةٍ متفاوتةٍ ومتباعدةٍ فإن ما يسلكها في سلك واحد هو اعتناؤها واحتفالها... (بخصوصية النص الأدبي، وبسماته المميزة من حيث اللغة... والبنية الخاصة "التشكيل اللغوي"... والوظيفة. ص5).

ولعل الذي يلفت الانتباهُ منذ البداية يتجلى في رغبةٍ أخرى غير رغبة تمكين القارئ من وضع يده على ما يضمره النص الأدبي، تلك الرغبة الثانية تتعلق بتأصيل المصطلح النقدي العربي الحديث وإعادته إلى جذوره النقدية التراثية حيث... (سيكتشف القارئ أن كثيراً مما يدعيه الحداثيون... والتقليديون... حول حداثة بعض المفاهيم الأدبية... إنما هي مفاهيم عربية تصدّى لها النقاد العرب القدماء. ص6).

ولسوف نلاحظ هنا مسألتين:

***الأولى** : السخرية والهزءُ الرزينان من ادعاءات الحداثيين . وربما منهم . بسبب جهلهم تراثَهم الإبداعيَّ النقدي. وهذه المسألة تتضمن في خطابها قضية القطع المعرفي بين زمنين (ماض وحاضر)، فصار الماضي بسبب هذا القطع متخلفاً، أميّاً، سطحياً. والماضي في حقيقة الأمر، ليس كذلك.*

***الثانية** : الاعتزاز والافتخار باكتشاف المعرفيةِ النقديةِ العربيةِ التي تقارب كثيراً لمعرفة النقدية الحديثة . العربية والأجنبية . مع فارق في صور المصطلحات وألفاظها.*

لقد كان للعمل النقدي العربي القديم ريادته وأصالته وابتكاره فاخترع مفاهيمه ومصطلحاته الخاصةَ به، والنابعةَ من طبيعة التفكير العربي واللغة العربية تحديداً، وهذا الرأي يتضمن قضية اتصال العقل العربي على مدى تاريخه، مادام هذا العقل حياً كوجود بشري فاعل. لكأن ميزته الفريدة هو ذاك الاتصال.

هكذا نستطيع أن نقرأ "المضمر" في تلك الأفكار، وهي تفصح أن المصطلحات . أياً كان نوعها وشأنها . ذات طبيعة اجتماعية، وليست إنجازاً فردياً مادامت تعبر عن المجتمع في لحظة ما، ومكان محدد، وأدب خاص بهذا المجتمع؛ أي باعتبار أن هذا الأدب (النصوص) يعبر عن مجتمع في وضعية محددة.

لكل ذلك يمكن الادعاء بأن ما تقوله تلك الأفكار هو أنه بقدْرِ مايكون النقد إجراءً في العامّ بحيث يعالج

كل النصوص المتماثلة . الشعر مثلاً . فإنه أيضاً إجراء خاص لهذا الشعر العربي، لأن الأدوات الإجرائية النقدية تنبع بالضرورة من طبيعة العقل المنشيء، وهو هنا عقل عربي، ومن طبيعة الوجدان العاطفي الانفعالي الشعري وهو هنا عربي، ولذا كان من أن تكون الأداة المعرفية النقدية منبثقةً عن ذاك العقل، وعن ذاك العقل، وعن ذاك الوجدان، مضافاً إليهما خصوصية هذا الشعر.

هل نحن . إذن . إزاء دعوة نظرية نقديةٍ عربية؟!!.. لعل ما يؤكد وثوقية ومصداقية الأفكار التي يطرحها الأستاذ الحلاق، والتي نذهب نحن إليها أيضاً، هو تناول العديد من الباحثين القوميين العرب لهذه القضية الإشكالية، بعيداً عن سيطرة الرؤى الاستشراقية، وَعَوْداً على النصوص النقدية العربية . والشعر العربي . للاستنطاق المعرفي والنقدي، وفحص المفاهيم والمصطلحات الخاصة بهذا الشعر تحديداً.

ويشكل كتاب الدكتور مصطفى ناصف (النقد العربي . نحو نظرية ثانية) الصادر عن سلسلة عالم المعرفة الكويتية لهذا العام (2000م)، دعماً للآراء السالفة حيث يعلن منذ البدء عن نضوج مصطلح نقدي عربي قديم عبَّر بقوة عن تقنيات فحص الشعر العربي ونقده وتمييز غثه من سمينه، وهي مصطلحات مايزال بعضها صالحاً لهذا الزمان مع إجراء بعض التعديلات أو التطويرات على بعضها الآخر.

يلاحظ قارئ كتاب "النص... والممانعة" أن مقالات المحور الأول تفصح عن تدقيق جاد لتقصّي الفروق بين ثنائيات كثيرة؛ منها ما حمله العنوان (القراءة . الكتابة) . (التفسير/ التأويل) . ومنها ما جاء في المتن (النص/ اللغة). والمؤلف في هذا التقصّي يلجأ إلى علمائنا العرب المسلمين القدامى قارئاً وجهات نظرهم الفلسفية. فالتأويل لدى هؤلاء اجتهادٌ، واحتمالٌ يعضُدُه دليل، وحملُ اللفظِ على غير مدلوله الظاهر، وصرفُ اللفظِ عن حقيقتهِ إلى مجازهِ لقرينةٍ. وأما التفسيرُ فهو كشف وإظهارٌ، وهو قياسٌ، ومحاكمةٌ عقلية، ومحاولةٌ لفهم المراد الحقيقي فلا يُنتِجُ إلا معنى واحداً محدداً..(ص16–17)، وفي محاولةٍ لتعليل ظاهرةِ النصِ التأويلي والنصِ التفسيري يرى الأستاذ الحلاق أن من أهمِّ الأسباب التي تدفع منتجي النصوص إلى عدم الإفصاح أن يكون هذا المنتج . أو ذاك . من معارضي السلطة، أو هو مطّلعٌ وعارف لما لا يعرفه الآخرون ويخشى تصدّع الجماعة. وربما كان معبّراً عن علاقات إنتاج مازالت وليدةً وغير ناضجة، وربما كان النص دليلاً على تقية يظهر غير ما يبطن، أو ربما كان للغة قوالبها وأساليبها في التعبير، ينضاف إلى كل ذلك صنعة (التخييل والإغماض، ومن ثَمَّ ابتداع أساليب جديدة في التعبير.(ص17). ولهذا استنتج الأستاذ الحلاق ثلاثة أنواع من النصوص التي تحتمل التأويل وتتميز بأن أسلوبها بياني أدبي أولاً، وأنها إجمالية . أي كليَّةً . ثانياً تتعالى عن الجزئيات والتفصيلات، وأنها تتفرد في استخدام اللغة بصورة شخصية وأصيلة ثالثاً.(ص18).

مع ذلك فإننا نلاحظ أن بعض أسباب إنتاج النصوص غير المفصِحَة يتداخل بعضها في بعض. فالتقية السياسية، أو الدينية، تدخل في باب الخوف من السلطة أياً كان نوعها.

وأما ما يتعلق بعلاقات الإنتاج غير الناضجة فإنه ليس بالضرورة أن ينتج نصاً أدبياً حمّالَ أوجه إلا إذا كان الأديب مبدِعاً وعلى درجةٍ عظيمة من الوعي . والمعرفة . بتاريخ هذا المجتمع وواقعه وضروراته؛ الآن وهنا وغداً، فيكون نصُّه بذلك مرهصاً لما سوف يجري، (ليس لكل ماسوف يجري، بل بالتأكيد لبعض منه)، ومالم يكن الأمر كذلك، فإن النص لن يكون سوى لغوٍ وهذرٍ وتكرار لقوالب وحوادث لا قيمة لها مهما تزّيا بضروب من الغموض أو الرموز.

ومادامت الكتابة على هذا القدر من الخطورة فإن القراءة لا تقل عنها شأناً. ويقصد الأستاذ الحلاق

بالكتابة "فعّالية إنتاجِ النصوص وتداوُلِها"، ويقصدُ بالقراءة: "فعّاليةَ تلقي هذه النصوصِ، والتعاملِ معها، ومن ثمَّ التورطِ في تفسيرها، وتأويلها، وإعادة إنتاجها. ص 9). وإذن: هي سلسلة عمليات ذهنية إبداعية. غير أن النص (حمّال أوجُهٍ)، لأنه نص أدبي قوامه اللغة في راهنيتها الاجتماعية التاريخية، فإذا بالقراءة والكتابة: (عملية تهدف إلى إنتاج النص في ضوء الوضعية المشخَّصةِ للمجتمع، وهي وضعية متحرّكةٌ بطبيعتها... ص10). لهذا لا يتوانى المؤلف عن إعلان استخدامه كلمة (نصّ) باعتباره بنية لغويةً مستقلة بذاتها بغضّ النظر عن مضمون أو حجم هذا النص(ص11).

إن الاهتمام الجاد بما يميز النصوص عن بعضها هو تأصيل للنص الأدبي الجمالي الذي (تحطمت فيه، عن قصد وسابق تصميم، معادلة تكافؤ الدال والمدلول، ليكون متعدد الدلالات... ص12)، وبذلك يكون النص مشرَعاً على التأويلات لكونه ذا أسلوب بياني، ويعني بالإجمالي الكلي المتعالي عن الجزئيات، ويتفرّد في استخدام اللغة بصورة شخصية أصيلة. (ص18).

2 . في مقالة (الفلسفة والأدب)، يتابع الأستاذ الحلاق، العلاقات المشتركة بين ما يشبه ثنائية الفلسفة والأدب ولغتيهما، فيعلن أن (محاولة التمييز بين نص فلسفي ونص أدبي من الأمور غير الحاسمة في كثير من الحالات، لما بين الفلسفة والأدب من وشائج الحوار والقربى...ص23). والمؤلف يعلن ذلك كله باحترازٍ إجرائي . ومعرفي . لكي يخوض في تقصّي الفوارق . من جانب آخر . بين الفلسفة والأدب، بحيث يعيد لكل واحد منهما سماته وخصائصه المتفردة والمميزة. ولهذا يعمد إلى تقديم تعريف للأدب الذي هو (تشكيل لغوي يمثلُ التعبير الأسمى والأجمل، عن فكر الأمة وحياتها وطموحاتها... وقيمها... وهو تعبير من إنشاء العقل والخيال معاً، على يد أفرادٍ تجلت فيهم، وتوهجت في أعماقهم ملامح أمتهم وخصوصيتها..ص23).

وإذ يطرح الأستاذ الحلاق هذا التعريف فإنه يعمد . بالضرورة . إلى تفسيره باعتباره تعريفاً خاصاً به، هذا من جهة، ولكي لا تلتبس المفهومات على القارئ من حيث مقاصدها من جهة أخرى، فيلغي الأستاذ الحلاق بذلك أيَّ اجتهاد، أو تأويل لكلماته، الأمر الذي يفصح عن رغبة في إنتاج نص . تعريف . غير قابل للتأويل بحيث يصبح تعريفه شبيهاً بالقضية المنطقية أو العلمية ينتج معنى واحداً محدداً، وهو محق في ذلك . بعامة . لأنه يؤمن بأن الأدب متعة، وليس وصفاً أو محاكاة فقط، وليس انعكاساً ساذجاً للواقع، بل إنه خلق وإبداع في جوهره، وهو، أي الأدب، يستغرق الواقع؛ أي ماهو كائن الآن، والممكنَ المحتملَ وقوعه معاً. وهو، بعد ذلك، إنتاج ذاتي يعبّر عن الفرد(ص 24/23).

في المقابل فإن الفلسفة . أو التفلسف بحسب لفظ المؤلف . تكمن، ويكمن، في الغاية التي يتم السعي إليها وهي (البحث عن العامّ في الخاص، والتعالي عن الجزئي... والعارضِ... لمصلحة الكلّي والجوهر.. ص 24). وهذه جميعاً تهمُّ الفيلسوف.

وأما الأدب فإنه (لا يمكن أن ينهضَ بذاته متحاشياً تأثير العقل والواقع والتاريخ، مثله في ذلك مثلُ الفلسفة وبقية الأنشطة الإنسانية الأخرى. ص 25)،وهذه الحقيقة ميزة مشتركة بين الفلسفة والأدب. وعلى ضوء تحليلاته يستنتج الأستاذ الحلاق (أن في الفلسفة بعداً ذاتياً، كما أن في الأدب بعداً موضوعياً وواقعياً..ص26). وهذا يعني أن الفلسفة والأدب يتبادلان ميزة كلٍّ منهما مادامت الفلسفة في أُسِّها موضوعيةً والأدبُ في أصوله ذاتياً، وبالتالي فإن (للخصوصية الحضارية والتاريخية بعداً عن الأدب... وفي الفلسفة على حدٍّ سواء "ثمَّ"... إن الأدب كالفلسفة ينطلق من الوعي.. ص 26).

وأما الحقيقة فتشكل مضمون الأدب والفلسفة، وإذا كان الأدب يخفي مصادره فإن الفلسفة تكشف هذه المصادر لأن الأدب يخفي العامّ لصالح الذاتي الخاص، ومن مهمة الناقد الأدبي كشف ذاك العام في الخاص. وأما لغة الأدب (فتتجاوز ذاتها وتفيض بأكثر مما تعِدُ به... ص28)، غير أن لغة الفلسفة . والكتابة !! . إنْ هي إلا أداة تعبير وقناة توصيل .(ص28). وفي هذا تظهر الفروقات بين الأدب والفلسفة، وبالتالي يلجأ المؤلف . من ثَمَّ . إلى تحديد سماتِ النص الأدبي من خلال توصيفه فإذا هو نص مقصود بذاته ولذاته، وصادر عن ذاتٍ تعرف مهمتها وغايتها، ويستخدم اللغة استخداماً خاصاً بيانياً أنساقاً لغوية عليها بصمات شخصية وفريدة، ولا يستخدم البرهان العقلي ولا التحليل المنطقي، بل إنه يقوم على أسلوب بياني يؤثر ويومئ ويوحي ويخاطب الوجدان والعاطفة من خلال التخييل وبناء الصورة الفنية، وهو لا يقدم حقائق محددة وإن كانت الحقيقة رائدة باعتبارها إحدى القيم الإنسانية الخالدة في ثالوث؛ الحق والخير والجمال، وهو أخيراً نص يهدف إلى توريط المتلقي في إعادة إنتاجه من خلال فعل . وفعالية. القراءة الواعية الذواقة (ص28-29).

3 . في "ممانعة النص ... لذة التلقي".. يحدد الأستاذ الحلاق منذ البداية مستويات النصوص، فهي : (نصٌ واضحٌ صريح بيِّنٌ . ونصٌ غامض مكتسٍ بغلالة شفافة، تحجبه بقدْر ما تظهره . ونصٌ أصم، أعمى، أبكم، لا يكاد يفصح عن شيء...ص33).

غير أن المؤلف يرى النص الثالث انحرافاً بالنص الثاني نحو التعقيد والانحراف بمساره، ليرى أن هناك نصّين، فقط، الأول: نص واضح صريح دقيق موضوعي لا نفهم منه سوى معنى واحدٍ كالنص الفلسفي أو القانوني... الخ. وهنا نلحظ عودة إلى النص الآحاد الذي يتناسب مع مستوى التفسير . وأما النص الثاني فهو غامض باعتباره إنتاجاً ذاتيّاً يضمر أكثر مما يفصح، وهذا نص (حمال أوجه) ومتعدد الدلالات، ويتناسب مع مستوى التأويل، تُرى أهي عودةٌ إلى تلك الثنائيات التي تشغل فكر الأستاذ الحلاق على صعيد الإبداع كما شغلته على صعيد النظر الفكري في كتابه: "نحن... والآخر"؟!

إن حذف النص الثالث (الأصم، الأبكم...الخ..)، يحتاج في الحقيقة إلى تأمل وتفكّرٍ لأنه قد لا يكون انحرافاً بالنص الثاني عن مساره أو لتعقيده، إذ هناك كثير من النصوص المبتذلة بنفسها، والتي لا تحيل إلى شيء بسبب ضعف فكرها ولغتها وموضوعها وهشاشة الروح والوجدان، وانحطاط الجمالي الأدبي فيها، وادعاءات المؤلف المعرفية وغير ذلك؛ أي إن النص الثالث مستقل بذاته في أعمه الأغلب، وما أكثره في حياتنا الأدبية المعاصرة، ومع ذلك يتابع الأستاذ الحلاق شرح مضمون كل نص، ولا نرى في هذا المسعى سوى تكرار لجملة الأفكار والآراء الشارحة لسمات وخصائص النص الأدبي والتي كان طرحها . مثلاً . في مقالته الافتتاحية "انضباط التفسير/ مغامرة التأويل"، وسبب هذا التكرار هو أن الكتاب جمع وتصنيف لمقالات ومحاضرات أُنجزت في فترات متباعدة كما ألمحنا من قبل!!... وفي الحقيقة كان يمكن تضمين مقالة: "ممانعة النص... لذة التلقي".. في المقالة الأولى بحيث تشكل جزءاً مكوناً هاماً فيها تفادياً للتكرار، وبذلك ينضوي الحديث عن النص الواضح تحت قضية التفسير والنص الغامض تحت قضية التأويل. غير أن مقالة "ممانعة النص.. لذة التلقي"... تعمل . بعد كل ذلك . على إثبات أن

النص الممانع هو النص الأدبي الجيد الذي يدعو القارئ إلى التفكير والمراجعة، برغم مايحمله هذا الكلام من تعميم، ولهذا يتم الاستشهاد بكثرة بعبد القاهر الجرجاني الذي يتكلم عن النصوص اللطيفة بما هي نصوص غامضة، ممانعة، لا يتمُّ تذوقها إلا بالجهد والمثابرة. ومثل ذلك فإن لذّة التلقي لا تتمُّ إلا باكتشاف

الغامض والمستور والموارب والمنحرف في ذاك النص، لأن لذة التلقي تأتي من الجهد المبذول فكرياً وروحياً، وكأن (التلقي/ القراءة) إعادة إنتاج إبداعي للنص، وهذه حقيقة لا يمكن نكرانها .لكن بأسلوب آخر يقوم على تفكيكٍ وتركيبٍ في آن واحد يشترك فيه العقل والروح.

غير أن مقالة "ممانعة النص ... لذة التلقي" تفصح عن قضية هامة وخطيرة، وهي أن (الفن) في كل تجلياته لا يلتذُّ به إلا النخبة من الناس، همْ من امتلكوا أدوات ثقافيةً مرهَفَةً، مدرَّبَةً تمكنُهم من هذه اللذاذات اللطيفة، فلا يكون الفن في خصوصه شعبياً بالمفهوم الشائع على الإطلاق، لأن الفن وتلقيه تجربةٌ ومعاناةٌ ومكابدةٌ ومجاهدةٌ خاصة. ولما تنوعت مستويات الثقافة والمعرفة صار الغموض أمراً نسبياً يختلف تذوقه . بما هو أدب . من متلق إلى آخر.

وفجأة يطرح الأستاذ الحلاق سؤالاً مربكاً لقارئه هو : (هل استطعتُ أن أصل بالقارئ إلى فكرة أن الغموض ليس عيباً، وأن اللجوء إلى الرمز، وإلى الإشارة والتلميح... يجعل النص أكثر ثراءً...؟!!... ص43). والإرباك في السؤال ناتج عن أن مضمون المقالة نفسها يقوم على إثبات أن النص الأدبي ممانع بطبيعته لجملة أسباب خاصة به كنص ومنها "الغموض"، إضافة لجملة أسباب خاصة بالمتلقي ومنها طبيعة ثقافته، ولا يتوانى الأستاذ الحلاق عن إثبات ذلك بمتابعة التحليل والتعليل والاستنتاج مستخدماً أدوات إجرائية مركبة ومنهجاً استدلالياً مدعماً بالشواهد المتنوعة.

في هذه المقالة يكشف الأستاذ الحلاق النص الثالث (الأصم الأبكم الأعمى..إلخ...)، الذي كان المؤلف قد ألغاه حيث يكون (الشعر حالةً خاصةً لا يمكن إخضاعها للعقل، وللتحليل البارد... ومع ذلك فليس من حق الشاعر أن يسرف في التعقيد، وتداعي الصور المبهمة المستعصية على الفهم،.... وهذا مايقع فيه الشعراء الذين لا يملكون أدواتهم، ولا يتحكمون بعواطفهم وأخيلتهم، مما يحول دون التواصل معهم، ويجعل من العلاقة بهم مضطربة ومرتبكة وغير واضحة... ص45). إن مضمون هذا الشاهد مركّز حول ضعفِ الشاعر... . أو أي أديب آخر. إبداعياً، وبالتالي ضعفِ إبداعه، وليس كما يقول الأستاذ الحلاق: (إن هاجس التجديد، وتجاوز السابقين من الشعراء هو السبب وراء تلك الحالة. ص45)، كي لا يكون هاجس التجديد معوّقاً في عمومه، وكي لا يكون هناك تناقض بين النصّين المقبوسين. وأما الاستدلال بقول عنترة فيحيل إلى أن موضوعات الإنسان تكاد أن تكون محدودة، وقد تناولها الشعراء السابقون باعتبارها ضرورات روحية وجدانية اجتماعية، إضافة إلى أن هذه الموضوعات انصبَّتْ في وسائل تعبيرية تكاد تكون مستنفَدَةً بسبب أنها طرائق مخصوصة للإبداع. والحقيقة أن سؤال عنترة هو سؤال في سيرورة الوجود وصيرورته، وعنترة يعرف أن ما تركه الشعراء الأقدمون للمتأخرين كثير كثير، لأن الحياة تمضي إلى الأمام وتنتج معها أحداثها وصروفها، أي إنها تنتج ضروراتها الحتمية، أو لنقل: الاحتمالية، وهو مالم يعرفه أولئك الشعراء إلا على النبوءة والاحتمال. ولذلك أقدَمَ عنترة على طرح سؤاله الوجودي مغامراً في الدخول إلى نبوءة جديدة ركّزها سؤاله الآخر (أم هل عرفتَ الدارَ بعد توهُّمِ) وهو شطر البيت الثاني، فجاءت المعرفة بعد غموض الآثار وبلاها، لأن هذه الآثار مازالت عامرة في الروح والوجدان، فكان الاستدلال من الداخل إلى الخارج؛ وهنا تكمن عظمة هذا السؤال بصيغة إبداعية.

وبالرغم من كل ذلك ينجح الأستاذ الحلاق في تأويل حكاية . حادثة . تمرد أبي العتاهية على قوانين العروض، وحكاية خلف الأحمر مع أبي نواس بخاصة، ليضمنها وجهة نظر معاصرة. إذن، وبحسب قانون

الاحتمال، يمكن تأويل أنّ طلب خلف الأحمر من أبي نواس حفظَ آلافٍ من أبيات الشعر العربي القديم لينساها من بعْدُ هو أنه لا يمكن قول الشعر إلا بالاستناد إلى شعر آخر أسبق منه زمنياً، ومعاصراً له في آن، حتى لكأن النصوص(!!) يقوم بعضها على بعض، فيصبح كل ذلك من ممتلكات الشاعر.

في هذا المحور الثلاثي المقالات استطاع المؤلف أن يستكشف فعاليات فكريةً، ذهنيةً، تقوم في أصلها على العلم والمعرفة والثقافة العميقة الشاملة والمتخصصة.

وهي في عمومها تنهض على ثنائية (النص/ التلقي)، مع تغييب /فاعل النص/ أعني منتجه، ربما إيماناً بأن هذا المنتج المبدِع يكون غائباً حقيقة لحظة قراءة النص. أياً كان جنسه. بمعنى أن الحضور الكلّي المشخص والمتعين هو للنص نفسه وليس لشيء آخر بدليل أن الحوار والنقاش يجريان ويدوران. فيما بعد. على النص وليس على الفاعل/ المؤلف، والحكم يكون للنص وعلى النص وليس لغيره، وبذلك يحقق النص حضورَه وفاعليته.

إن تلك الرؤية ما كانت لتكون كذلك لولا وعي الأستاذ الحلاق بالفكر النقدي والفلسفي للبنيوية والتفكيكية والتكوينية والتأويلية..الخ، منظوراً إليها جميعاً من وجهة نظر نقدي فلسفي عربي مستند إلى إنجازات نقدية فلسفية عربية تراثية، وهذا ما يحمد للمؤلف تحديداً في هذا المحور.

ثانياً: يعنونُ الباحث الحلاق المحور الثاني بـ(تذوق الأدب)، وعبر ثلاث مقالات.

1 . في المقالة الأولى: "تربية التذوق الأدبي عند الأطفال"، يطرح المؤلف سؤالاً مباشراً: (هل يرجع تذوق عمل فني ما، أياً كان.. إلى.. أسباب موضوعية يتحلى بها ذلك العمل الفني؟!... أم يرجع إلى أسباب ذاتية؟!!..ص51).

بهذا السؤال يمكن لنا أن نستعيد مضامين المحور الأول حول الكتابة، وتحديداً ما يتعلق بثنائية "النص/ التلقي"، لأن العمل الفني هو النص، والتذوقَ هو التلقي، ومنذ البداية يدرك المؤلف خطورة هذا البحث؛ لذلك أعلن أن تذوق العمل الفني لا يقوم على جملة القوانين الموضوعية وحدها، ولا على أسباب ذاتيةٍ محضٍ وحدَها احترازاً من تفسيرها على أنها عُصابات وهذيانات وأزمات نفسية باعتبار أن الفن استبطان ذاتي محض!! وإذن: فتذوق أي عمل فني في عرف المؤلف هو (الاعتراف بوجود عملية جدلية تفاعلية بين الجانب الموضوعي والجانب الذاتي.ص52).

جدير بنا . هنا . أن نشير إلى أن المؤلف يدلي بكثير من آرائه الشخصية المجتهدة وهو يناقش، ويفنّد، وينقد، ويعارض أفكار وآراء بعض الفلاسفة وعلماء النفس والتربية حول علاقة المسائل الجمالية بالتجارب النفسية، وجوباً أو سلباً.

يقرر الأستاذ الحلاق عبر محوره الأول (الكتابة/ القراءة)، وعبر هذا المحور (تذوق الأدب)، أن المتلقي مبدع ثانٍ، أي إنه خالق للنص بقراءته وتذوقه وتأويله، وكأن للنص فاعلين "خالقين". كما قدمنا سابقاً؛ الأول تنتهي فاعليته، بمجرد تصديره نصّه وابتعاده عنه. والثاني تتجدد فاعليته في أثناء كل مقاربة قراءةٍ وبعدَها. بل وربما صار الفاعل الأولُ . المؤلفُ . فاعلاً ثانياً فيما إذا تورط وصار قارئاً لا يشبه المؤلف، غير أنه تورطَ في هذه العملية الإبداعية المنتجة لاحتمالات جمالية للنص نفسه الذي كان قد كتبه في زمن ما، أول مرة. ولكنْ بعدَ أن تباعدَا عن بعضيهما منذ زمن. وهنا أيضاً نلمح قضية ثنائية (التفسير/

التأويل) التـي يستعيدها الأستاذ الحـلاق بألفاظ أخرى. غيـر أن مـايظهر بجـلاء هو الـدور التربـوي لأهداف المؤلف ؛ تماماً كما يظهر أثر التخصص العلمـي التربوي، حين يتم البحث عن (كيفية مساعدة الطفل فـي تنمية تذوقه الجمالي الأدبي . ص 54). للوصول به إلى مرحلة التأويل فيغني النص، لكأن دور التنمية . هنا . يقوم على مرحلتين؛ الأولى هي الارتقاء بخبرات الطفل الاجتماعية والحياتيّة والمعرفية والثقافية والوجدانية... الخ، والثانية هي بتذوق وتأويل النص استناداً إلى تلك الخبرات فيكون الفن بذلك خبرة بحسب مذهب جون ديوي، وتكون المرحلة الثانية أكثر عمقاً وأهمية وتعقيداً من مضمون المرحلة الأولى التي يمكن عدّها تفسيرية في مقابل تأويلية الثانية من حيث علاقتهما بالنص تحديداً. ومن المؤكد أن الأستاذ الحلاق قد سعى إلى ذلك ليرى . وهو محق . أن أدب الأطفال ليس هو النصوصَ المسطّحةَ، الضحلةَ، التـي تقدم المعاني بأسلوب خطابي، تقريري مباشرٍ، شديدِ الوضوحِ. بل إن نصَّ الأطفال هو النص (القادر علـى إذكـاء خيال الطفل، والـذي يتحـداه بمستوياتٍ مقبولـةٍ ومحسوسـةٍ مـن التحـدي... والـذي يغريـه بالمضـيِّ قدماً إلـى مـا وراء بنائـه الظاهر.. ص 54).

إذا كانت وجهة النظر التربوية واضحة جلية هنا، فإن وجهة نظر الأدب تجادل الرؤية الأولى، لأن الجميل في أصوله دعوة إلى المثالِ والإلهي، أي إن الأدب . باعتباره فناً . يحرضنا على أن نكون "الإنسانَ الكامل"!!...

2 . في مقالة "الإبداع وتنميته عند الأطفال"، يناقش المؤلف الإبداع بما هو شكل راق من أشكال النشاط الإنساني..(ص63)، كما ناقش الحاجة إليه بسبب التطورات الحضارية المدهشة، ثم يعلن أن (الإبداع ليس ظاهرة واضحة وبسيطة. ص64)، فتعددت . بذلك . تعريفاته لاختلاف الباحثين في النظر إليه وفق مذاهبهم واتجاهاتهم الفلسفية والإيديولوجية. غير أن للإبداع معنيين، أو مستويين؛ أولهما هو مستوى الإبداع العام الذي يعني إيجاد حلول جديدة مبتكرة للأفكار والمشكلات والمناهج..

وثانيهما هو مستوى الإبداع الخاص الذي يقوم على إنتاج "جديد وأصيل وذي قيمة، وهو ماينطبق عليه مثلنا الشعبي (الحاجة أم الاختراع)!! بحسب الأستاذ الحلاق،

غيـر أن مـن الإبـداع مـاهو مسـتقل عـن صـاحبه كالنصـوص الأدبيـة والأعمـال التشـكيلية والنحتيـة والمخترعات التقنية. ومنها ماهو ملتصق بمبدعه كقائد الأوركسترا والمغنّي العظيم والراقص والعازف والممثل. والحكم على النتاج الإبداعي مستقل عن استخدام الإنسان له. والإبداع يرتبط بالمجتمع الذي ينمّيه ويطوره، أو يكبته ويخنقه. لهذا كان لابد للمجتمع من تطوير الإبداع لدى الأطفال وتشجيعهم على التفكير المستمر وخلق الظروف المواتية لتطور الاهتمامات والميول والاستعدادات المختلفة..(ص65)، لكل ذلك يؤكد الأستاذ الحلاق على جلسات عصف الدماغ باعتبارها وسيلة لتحريض الأطفال على التفكير المستمر وإنتاج أسئلة متنوعة وإجابات مختلفة، وباعتبار كل ذلك أيضاً حافزاً على تقبّل آراء وأفكار الآخرين بما أن للأمر الواحد وجوهاً متعددة ومختلفة.

ولما كان ليس من الضروري أن يكون المبدع كذلك في كل مجالات الحياة فيمكننا أن نمايز نوعين من الإبداع؛ أحدهما فني يعبر عن الحالات الداخلية الخاصة للمبدع نفسه كالأدب والتشكيل والموسيقا والرقص.. الخ. والثاني علمي موضوعي، هو وسيط بين حاجات وأهداف المجتمع، وهذا كثير في الفيزياء والهندسة... إلخ.

يلاحظ بوضوح أن هذه المقالة تعنى بالإبداع، وباستعدادات الإنسان وبارتباطه بالفرد والمجتمع، وبوصف أنواع الإبداع ومستوياته، ووصف المبدع في الفنون والآداب والعلوم.

وهذا يعني أن المقالة تنحو منحى تنظيرياً لما يجب . أو يمكن . فعله لتطوير فعّالية الإبداع واكتشاف المبدعين. ولهذا لا يتم الحديث عن أمثلة وشواهد داعمة أو مرشدة تمتْ معاينتها مباشرة.

3 . ومثلما يمكن تنمية تذوق الأدب، يمكن أيضاً (تنمية الوجدان والحسّ الفني عند الأطفال)، من خلال "التربية الجمالية" على الرغم من أن هذا الموضوع يقوم على خبرة ذاتية لأن التذوق لا يدرّس كمادة مستقلة وإنما كنوع من التعليم ا لمصاحب (ص71).

ولهذا تغدو المعايشة والمعاناة لتذوق الأشياء الجميلة أصلاً في التنمية الوجدانية.

يتم التأكيد . بناء على ذلك . على أن مرحلة الطفولة هي الأساس في تنمية وخلق وجدانٍ بديعي راقٍ، لذلك يجب إحاطة الطفل بكل الأشياء الجميلة التي سوف تتجلّى في سلوكه، بدءاً من ملابسه وانتهاءً بمحفوظاته وأشكال تعبيره الجمالية. وهذا ما تهدف إليه دروس التربية الفنية بأنواعها لتمكّن الطفل من التمييز بين الأشياء، وإبداع علاّقات جديدة، وإثارة مواهبه وتنمية الملاحظة الدقيقة، وإذكاء الأسلوب الشخصي في التعبير عن الذات واكتساب مهارات عملية متعددة، والاقتصاد في استخدام المواد واستهلاكها وحسن توظيفها، وحسن عرضها، وفي تنمية حسِّ المواطنَة بإكسابه المزيد من أنماط السلوك الخَيّر، لأن الفن نشاط فردي واجتماعي في آن واحد، والحقيقة إن كل المجتمعات إنما تفعل ما تفعل في تربية أطفالها ليكونوا اجتماعيين بما يتناسب مع ثقافة هذا المجتمع، وبما يحقق حضور الإنسان الكامل وفق روح تلك الثقافة. ولهذا كله يوزع الأستاذ الحلاق الأدوار التربوية بين البيت والروضة والمدرسة، ويصف الأحوال الجمالية التي ينبغي أن تتوافر في هذه الأمكنة سواء بالنسبة للأشياء أو للناس، ويركز على مربية الروضة كثيراً باعتبارها نموذجاً يمكن للطفل تمثّله، خاصة ما يتعلق بلباسها، وزينتها، ومن ثَمَّ عملها في غرفة الصف.

مايمكن ملاحظته أن هذا المحور بمقالاته الثلاث يكاد أن يكون ناشزاً منهجياً بالنسبة لدلالة عنوان الكتاب، لأن هذه المقالات لا علاقة لها بالنص ولا بالممانعة لكون الأطفال عاجزين عن القراءة والكتابة جيداً. غير أننا لا نغمط المؤلف حق تأويل بعض معانيه فيما لو ذهبنا إلى اعتبار اللباس الجميل نصاً، والصورة نصاً... الخ.. وجميعها تحتاج إلى قراءة. ولعلنا لا نجانب الصواب حين نرى أن مكانَ هذه المقالات المناسب لاتجاهاتها هو كتاب آخر يهتمّ بتربية الأطفال وتنمية مهاراتهم وإبداعاتهم وخبراتهم بحيث تصبح جميع الموضوعات وسائل لغاية التربية والتنمية فقط.

ثالثاً: في المحور . الذي هو من دون عنوان عام . يبرز السرد الفني الإبداعي ناظماً لمضمون مقالتين حول الرواية العربية، وحول الترجمة الذاتية.

1 . ومن المؤكد أن الحديث عن الرواية العربية ونشأتها وواقعها قد احتل آلاف الصفحات بهدف تأصيل هذا الفن الكتابي السردي في الحياة العربية المعاصرة. وبالتالي فإن أية محاولة لبحث قضية الرواية العربية لابد لها من العمل على ثلاثة أزمنة هي زمن النشأة الأولى وقد حملت وظيفة تثقيفية تربوية بعد أن استعارت من الغرب الشكل الروائي إضافةً إلى استعارة مضامين غربية أجنبية، ثم يجيء زمن النهوض . أو التعيّن . الذي يتصف بوضوح السمات والحدود وتجسيد الأشياء وبناء الشخصيات والانعتاق من أسر الخطاب الإيديولوجي والرسمي السائدين لصالح البناء الفني. وأما زمن التجاوز فهو زمن إقرار "معلَنٍ .

مضمر " في أن الرواية العربية أنجزت نفسها باستواء ممتاز، وهي تُجاوِزُ هذا الواقع نحو الأفضل على الرغم من أنها تزامنت مع مرحلة الانهيارات القومية الكبرى وسقوط المشروع القومي العربي. وهي الآن متحررة من كل ذلك، لهذا تبني نفسَها على مفارقة الواقع، بل إنها تتسلّح بالحديث عن الممنوعات.

ويؤكد الأستاذ الحلاق أن الأعمال الروائية المهمة لم تعد تعمل في خدمة مشروع ما، سائد ومسيطر أو متنفذ، غير أنها أكدت أن القيم الكبرى التي تشكل هويتنا وخصوصيتنا، وتحدد تمايزنا لم تكن عائقاً أمام تقدمنا..(ص84-85).

إن امتلاك الروائيين العرب لتراثهم وتحررهم من التبعية الأيديولوجية جعلتهم يعون أن الحداثة رؤية ورؤيا من موقع الذات ومن موقع الأمة وقيمها وحضارتها...، وكل إنتاج إبداعي روائي خالف ذلك ضاع في لجة اغترابه وخسر جمهوره وحضوره.

في هذه المقالة يغيب الصوت الخاص بالأستاذ الحلاق، ولا تحضر آراؤه الشخصية المعنية بالمفاهيم والمصطلحات والفلسفة، لكونه لا يبحث في نقد الرواية، أو اتجاه روائي، أو قضية روائية، بل يوثّق تاريخ نهوض الرواية العربية ويحدد بعض سمات هذا النهوض من خلال ثلاثة أزمنة متعاقبة كما فعل غيره من قبل!!..

2 . تفصح المقالة الأخيرة "الترجمة الذاتية . محاولة في مقاربة المصطلح": عن اجتهاد المؤلف في فرز مصطلح الترجمة الذاتية عن . ومن . مصطلحات أخرى التبسَ بها مثل: المذكرات . الذكريات . الاعترافات . اليوميات . المقالات الشخصية (ص89). ولكي يزيل هذا اللبس يسترشد بتعريفات أجنبية تستخدم مصطلح (السيرة الذاتية)، بينما يستخدم الأستاذ الحلاق مصطلح "الترجمة..."، مما يوحي لنا . نحن القراء . بتطابق المصطلحين فكرياً وفنياً واستناداً إلى سكوته عن رفض مصطلح "السيرة" الذي يردُ في اقتباساته باعتبارها تتمتع بمصداقية ومرجعية. وهو يستعير ثلاثة تعريفات ليتوقف عند الثالث منها للكاتب (فيليب لوجون) الذي يبدو أن الأستاذ الحلاق يكاد أن يتبنّاه، فيحلله إلى عناصره المكوّنة الرئيسة، قارئاً فيه أطيافَهُ، ومالم يقله التعريف صراحةً، أي أنه يؤوّله. كل ذلك من أجل أن يدلي بآرائه الشخصية في مايلي من صفحات، وهو محقّ في ذلك، لذا سنرى أن السيرة الذاتية أو الترجمة هي سردٌ نثريٌّ من حيث لغتها، وحياةُ فردٍ بعينه من حيث موضوعها. وهي توفِّرُ تطابقَ المؤلف مع السارد الراوي. وأن الراوي يتطابق مع المؤلف. بل إن الراوي يقوم بدور الشخصية الرئيسة في السيرة، وهذا الراوي يستعيد السردَ ولا ينشئه، أو هكذا يبدو الأمر.(ص90).

لجملة تلك القضايا الفنية تختلف السيرة عن المذكرات التي تصور الأحداث الخارجية دون العالم الداخلي الذاتي. وتختلف عن الذكريات التي تهتم بالبيئة و المجتمع. وتختلف عن الاعترافات التي تعنى بالتبرير والتسويغ والمراوغة والمكر. وتفارق الروايةَ الواقعية التي تخلق عالماً مخيّلاً. ولا تشبه السيرةَ التي يكتبها شخص آخر غير صاحبها في زمن لاحق.(ص91).

في هذه التمييزات تنهض إشكالية المصطلح "الترجمة الذاتية" الذي يمايزه الأستاذ الحلاق معتمداً على تعريفات أجنبية تستخدم مصطلح "السيرة..."، فنراه يمايز ويفاضل بعد احتراز ورفض كان أبداه في مقدمة مقالته، على الرغم من استدراكه من جديد بأن تداخل المعاني، والتباسَ المصطلح يمنعان من التدقيق، لذا فإنه يبحث عن ضوابط للتمييز...

ولأن الترجمة الذاتية فن تأخر ظهوره حتى القرن السابع عشر لدى الغرب ولدى العرب فإن العناية به

كانت ضئيلة... وما تزال.. وهذان سببان جوهريان في تداخل المعاني والتباس المصطلحات. وهذان السببان هما اللذان يبرران اجتهاد الأستاذ الحلاق كما يمكن لنا أن نفهم لكيما نؤاخذه فيما لو جانب الانسجام المنطقي في أفكاره وآرائه وتحليلاته، على الرغم من أن ظهور علم النفس . والعلوم الإنسانية الأخرى . أثبتَ أنه . الأقدر على نقد هذا الفن النثري باعتبار أنه مظهر من مظاهر التعبير عن الذات المدركةِ لنفسها ووجودها، المعتدّة بتفرّدها وأصالتها، والنّزاعة إلى إبراز اسم العلم الذي تحمله.

والسيرة الذاتية . ولنلاحظ هنا تبادل المصطلحين بحيث يقوم الواحد منهما مقام الآخر . ذاتُ بنيةٍ واضحة هدفها إعادة بناء الشخصية لكاتبها، وإعادة إنتاجها من جديد... وكاتب الترجمة يروي لنا مالا يمكن لغيره أن يرويه. ولهذا فإن السيرة . الترجمة . تُعْتَمَدُ (بالبناء للمجهول) . كنص مرجعي يقيني رغَم كل ما يعتريها من كذب أو تزوير أو تزييف أحياناً.

بعد هذا العرض لمميزات الترجمة يعود الأستاذ الحلاق ليمايز بإسهاب بين الترجمة والرواية الواقعية من حيث الشخصيةُ النامية في الرواية والمحددةُ في السيرة" والصدق والمعنى المحتمل في الرواية... غير أن مهمة كاتب السيرة أصعب لكونه محكوماً بأطر عقلية واجتماعية وبيئية محددة.

وحين يعلن الأستاذ الحلاق عدم براءة كتّاب السيرة من الكذب فإنه يبرر لهم ذلك لاعتبارات الخداع والتمويه والحياء الشخصي والاجتماعي ومنافاةِ القيم السائدة، وعيوب الذاكرة، وضعف اللغة وتسلط الأيديولوجية!!

غير أن المحيّر بعد كل ذلك هو أن يعلن الأستاذ الحلاق أن الترجمة الذاتية في علاقتها بمنتجها أنها (قد تكون صورة عن حياته . مع بعض التصرف . وقد تكون النقيض... وقد تكون التبرير والتسويغ... وردَّ الاعتبار... وفي الحالات جميعاً فإن ما يكتبه الإنسان عن نفسه ليس هو، بل عملية خلق جديدة، وإعادة بناء تتجاوز صاحبها..ص98)، وكما ينبغي أن نلاحظ فإن في هذا الإقرار ما يناقض أقواله السابقة لأن الشخصية هنا . وفي هذه الحالة تحديداً . تصبح شخصية روائية لكون الأحداث تصبح روائية كذلك، بمعنى أن التخييل الفني يصبح هو الناظم الرئيس لبناء عالم روائي.

ولأن ذاك الرأي الخاص بالأستاذ الحلاق مُرْبكٌ فإن ما يؤيد وجهة نظرنا السالفة هو قوله: إن (من أبرز ملامح الترجمة الذاتية قدرتها الهائلَةَ على تصوير ما عاناها كاتبها من صراعات: فكرية ومادية ومعنوية..ص 98)، غير أن كل ذلك يجيء (وفق ترتيب محكم... وتطور متنامٍ... يسير بالقارئ قُدُماً... دون ثغرات أو قفزات... لأن خرق شرط التعاقب الزمني يحوّل عمله "أي كاتب الترجمة وصاحبها"، إلى ذكريات وانطباعات، ويخرجه من دائرة الترجمة الذاتية الفنية..ص98).

يمكن ملاحظة أن ذاك المقبوس من كتاب الأستاذ الحلاق يلغي قولاً سالفاً له هو(أن ما يكتبه الإنسان عن نفسه ليس هو..!!) لأن عملية الكتابة (خلق جديد، وإعادة بناء تتجاوز صاحبها..ص98)، مستنداً في ذلك إلى تفسير (المنهج التجريبي للظاهرة الأدبية الذي يجعل المؤلفَ غير ما ينتجه، ويجعل الإنتاج الأدبي غير صاحبه معتبراً أن العلاقة بينهما تقوم على نوع من التعالي المتبادل..ص98)، لكنْ مثل ذلك تفعل المناهج النقدية الحديثة كالبنيوية والتفكيكية وغيرهما..

إن أهم ما تقوم عليه آراء الأستاذ الحلاق هو الأصالة في التعبير عن القضايا الفكرية الملحّة. ولهذا جرَّدَ نفسه لنقد رأي الدكتور عبد الرحمن بدوي الزاعم بأن العرب لم يعرفوا الترجمة الذاتية. بسبب عقليتهم

السامية متابعاً في ذلك رأي أرنست رينان في تحامله على العرب. ويقدم الأستاذ الحلاق نقده على مرجعية تاريخية تتابع درجة اهتمام الشعوب الآرية القديمة بالترجمة الذاتية بدءاً من اليونان وحتى القرن السابع عشر الذي ظهرت فيه بجلاء دون أن يكون غيابها لدى هذه الشعوب الأوروبية انتقاصاً من عقليتها الآرية لعدم وجود ترجمة ذاتية لديها!!..

وأما ما يتعلق بالترجمات العربية التراثية فيقارب المؤلف بعضها بأسلوب سردي إخباري، لكنه يتوقف عند ثلاثة أساليب للترجمة الذاتية، أولها ماكتب بتأثير هاجس فكري تنويري غالباً هدفه الإصلاح، وهذا يشبه بداية ظهور الرواية العربية كما تقدم. وثانيها ماكتب بدوافع سياسية دفاعاً عن الذات. أما ثالثها فما كتب لتصوير العالم الخاص بأصحابها.

3 . وأما خاتمة الكتاب فتجيء تلخيصاً وتكثيفاً لأهم الأفكار والآراء التي بنيت عليها مقالات الكتاب، وبخاصة مايتعلق بأن النص الأدبي مختلف عن غيره من النصوص لأنه ليس منضبطاً، ويتعارض مع اللغة اليومية، وهو خطابٌ مكتفٍ بذاته. وغاية النص الأدبي الإمتاع أولاً معتمداً على المجاز والاستعارة والإدهاش. وأما الغموض فمطلبٌ جميل للنصوص الأدبية لتحقيق الممانعة. وتذوق النصوص يحتاج إلى الدربة والمران والثقافة، كما يتطلب الديمقراطية والمجتمع المديني المتعدد الاتجاهات والآراء. كل ذلك بغية تحقيق إنسانية الإنسان.

وهكذا لن يغيب عن البال أن الفكرة الحاكمة للكتاب تتعلق تحديداً بالنص الأدبي . عدا محور التربية الجمالية . وجميع المقالات تقوم على أساسٍ ورؤيةٍ فكرّيين متأثرين بالتفكير النقدي الفلسفي البنيوي القائل باكتفاء النص بنفسه واستقلاله عن غيره، وبشكل بنية مغلقة، وهدفه الإمتاع، ولا يحيل إلى خارج، ومستقل عن مؤلفه..الخ. ولعل هذا أحد أهم آثار الثقافة المنتجة عن وعي ومعرفة، تدعمها معرفة واعية بالفكر الفلسفي والنقدي العربي.

ومايجب أن يحمد للأستاذ الحلاق أنه . كغيره من المجتهدين . ردّ بعض هذا الشغل المعرفي والنقدي . خاصة ما يتعلق بالنص والممانعة والتفسير والتأويل . إلى الفكر النقدي العربي التراثي مستجلياً بعض ملامحه وقوانينه ونقوده لدى عبد القاهر الجرجاني، وغيره. غير أن الأسلوب التحليلي البرهاني للكتاب يكشف عن نمط مرنٍ من التفكير الفلسفي، وعن لدانةٍ في استخدام الأدوات الإجرائية الفلسفية والنقدية وقد تحكمت بشكل فعّال في محاورة الأفكار وتحليلها ونقدها.

إن كتاب (النص... والممانعة)، محاولة برهان جادة على قضية علاقة التلقي كفعل إبداعي بالنص الممانع، وبلذة التلقي المثقفة. وهذا يعني أن كل نص ممانع قابلٌ للتأويل، وأن كل تأويل هو اجتهاد من وجهة نظرٍ محددة، وأن كل نص قابلٍ للتأويل، وأن كل تأويل هو اجتهاد من وجهة نظرٍ محددة، وأن كل نص قابلٍ للتأويل هو نصٌّ ممانع بالضرورة، وهو نص أدبي فني أيضاً . وبالضرورة . أياً كانت لغته وشكله.. "شعر . نثر . رواية . قصة.. الخ.." مادام هذا النص يتعلق بالإنسان ووجدانه وروحه تحديداً.

عرض ومراجعة : محمد بري العواني.

❑

قراءات... قراءات... قراءات

البناء الفنّي لرواية

((جسر بنات يعقوب))

رواية "جسر بنات يعقوب" رواية حداثية، يتمركز البناء الفنّي على الزمان والمكان والشخصيات. تدور أحداثها في حيّز مكاني واضح "دير الراهبات" وقرية "الشماصنة". تقع القرية قرب بحيرة طبرية، أساسها الطبيعي يعود إلى الانكسارات التي حدثت منذ غابر الأزمنة، وما زالت منكسرة سياسياً وقومياً حتى اليوم... من هي؟!

المكان يضمُّ الجبال، *وعلى قمة أحد هذه الجبال يقع "دير الراهبات"، وتشرف على سهول واسعة وغنية بالنبات الطبيعي، يقطعها نهر، أُقيم عليه جسر، وسُمي هذا الجسر باسم "جسر بنات يعقوب".*

اللغة شاعرية شفيفة، *وظّفت في سرد جميل متدفّق. وتنقّلت المفردات بين ضميري الغائب "الماضي"، وضمير المتكلم "الحاضر"، أو المستقبل القريب.*

استخدم الروائي طريقة حديثة في سرد الحدث. وتداخلت النصوص ابتداءً بالشكل، فمثلاً قُسمت التوراة "العهد القديم" إلى أسفار، وصل عددها إلى (39) سفراً، أبرزها (التكوين . الخروج . اللاّويين . العدد . التثنية . يشوع . القضاة... الخ).أمَّا الرواية فضمَّت (13) كتاباً أو عنواناً، أي ثلث عدد الأسفار. ولكل كتاب عنوان خاص به، يقابله في الرواية الكلاسيكية (فصل). ويحتل كل عنوان جزءاً من الحدث. وتتداخل الأجزاء. وتتشابك خيوطها، وتتجمّع لتشكّل كتاباً واحداً هو رواية "جسر بنات يعقوب". وهذه العناوين: (الأضحية 1 . الأضحية 3 . العافية . القريب . الحمّام . الجدار . الموافقة . يوم الرضا . الوقيدة . الحكيم يعقوب . موت يعقوب . الأجِنّة).

الفضاء الزمكاني

للزمان والمكان أهمية كبيرة في العمل الروائي، بحيث لا يمكن الفصل بينهما، وفي الرواية تشكّل قرية الشماصنة الذراع القومي المغتصب "فلسطين"، والقضية الرئيسة التي تشكل بُعداً وطنياً وقومياً منذ قرن من الزمن.

السؤال الأوّل في دراسة المكان أو الإطلالة عليه في "جسر بنات يعقوب" يشكّل خصوصية، ويعبِّر عن رؤية /حسن حميد/ لجمالية المكان الطبيعية والروحية...

إذاً للمكان خصوصية، وللحدث خصوصية بين الأحداث التي تجري في مكان له قدسيته... والمكان في الرواية يحمل صفتين:

1 . المكان الثابت *"دير الراهبات وقرية الشماصنة".*

2 . المكان المتحرك رحلة يعقوب الطويلة وتنقله بين العديد من الأمكنة، واستقراره مع بناته في كوخ وخان.

إذا أجرينا مقارنة بين المكانين، نلاحظ أنَّ جماليات المكان الثابت تتناسب مع خصوصية الدير المطلّ من قمّة الجبل على قرية الشماصنة... فالسفوح تسبح في فضائها الأشجار... الطريق وعرة المسالك، غنية بالأعشاب والورود والأشواك، وتحلّق في فضائها الطيور، فتلوّن السماء بريشها وبأغانيها، مشكّلة غيوماً مزركشة فوق الينابيع... هذا المكان هو المكان التأسيسي لحياة الناس هناك، ولكن جاءَ مَنْ يقتطع منه جزءاً ليستوطنه، ويهندسه كما يشاء!..

لقد أصبحت صورة الدير ماثلة أمام المتلقي، واحتلت موقعاً في ذاكرته، فالدير من الخارج أحجار سود... الشبابيك الخشبية بيض... بوّابة من الحديد الأسود، واسعة وعريضة، وتبدو الستائر للرائي حمراء، ويذكّرنا هذا الوصف برواية "نجمة أُغسطس"، لـ "صنع الله إبراهيم" الذي يتحدث عن جماليات الحجر ودور الإنسان الذي صنع هذا الجمال.

ومن الداخل تبدو الصورة التوأم أكثر جمالية ودقة في خطوطها وملامحها، عبر مخطط تفصيلي للمكان، حيث تتوزع أبصارنا في أركانه، وتتجمّد أمام عشرات الغرف والصالة الكبيرة والمقاعد المريحة والمذبح، وتتوزع الكراسي والطاولات والقدور وجرار الزيت، ومكتبة ضخمة تضمّ كُتباً مغلّفة بالجلود، ومهجع للنوم... غرف مغلقة، وغرف مفتوحة، وغرف للجلوس، وأخرى للمؤونة، ووجود ممرات ضيّقة بينها، وممرات واسعة.

ونتعرّف على ممرات مغطاة بالبسط المصنوعة من وبر الجمال وشعر الماعز، وأشكال دائرية ومخروطية من الأرياق والكاسات النحاسية الصغيرة والكبيرة.

المكان الآخر الذي يحمل جمالية من نوع آخر أيضاً يتناسب مع الشخصية المحورية "يعقوب"، الباحث عن المال، الذي يبيع كرامته في سبيل ذلك، ورأس ماله وكرامته بناته، ورأس مال بناته جمالهنّ!...

أصبح الكوخ المبني من أغصان الأشجار والنباتات والطين، الحيّز الضّيق الصغير في فضاء واسع، لكنّه يشكل أهمية لأنه سيتحوّل إلى نقطة مركزية أو محطة للانطلاق المستقبلي، وعامل استقرار ليعقوب.

رسم الروائي حسن حميد أبعاد المكان من الخارج والداخل، متنقلاً من الجزء إلى الكل. وكان للتخييل دوراً في هندسة المكان، ووضع الموجودات في أمكنتها المناسبة.

وتحدث عن هذا الأمر الأديب جبرا ابراهيم جبرا، من خلال تجربة كبيرة مع المكان، مؤكداً أنَّ إدراك المكان، يرتبط بوضع أبعادٍ له، وإن كانت هذه الأبعاد غير قابلة للقياس. يقول: (يغدو إدراكنا للمكان تأكيداً على وجودنا بأبعاد يستحيل قياسها في نقطة قد تقع بين الوعي والحلم، ولكنّها تقع حتماً في القلب ممّا نسمّيه بالحياة أو الكينونة البشرية، كما أنَّها في القلب من التجربة التاريخية نفسها، وهي التجربة الزمانية الماورائية التي يفيض بها كلّ ما يحطّ عليه البصر أو ترتفع منه العين).

هناك أسئلة تقليدية تطرح نفسها دائماً:

هل هناك علاقة بين المكان والشخصية؟ هل للمكان الذي له مناخ خاص به، تأثير مباشر على

الشخصيات؟

الإنسان كما يرى البعض ابن بيئته، يتأثر بها ويؤثر فيها. ولعبت الطبيعة منذ وجود الإنسان دوراً من الناحيتين الروحية والتكوين النفسي، وبناء التكوين الجسدي، ويلاحظ أن ابن الجبال يتمايز عن غيره من أبناء المناطق الأخرى.

وفي رواية "جسر بنات يعقوب" تتنوَّع تضاريس المكان، ففيه الجبال والسهول والأودية والنبات الطبيعي، ولـ"جورج لوكاتش" رأي في هذا المجال هو أنه يرى أنَّ بعض الآراء تذهب بعيداً، فتجعل البيئة عاملاً موضوعياً يعيّن فكر الإنسان وإحساسه آلياً باعتبار ذلك قانوناً طبيعياً. ويعترض الروسي "تشيرنشيفسكي" على إرجاع صفات الشعوب إلى عوامل بيئية ومناخية، فيقول: امتعض من الرأي السائد الذي يزعم أنَّ الشعوب الجنوبية كسلانة، وأنَّ المناخ الحار يضعف طاقتها، مؤكداً أنَّ النواقص والفضائل ليست حكراً على هذه المنطقة، أو تلك، وبالفعل هل يمكن التحدّث عن كسل سكان الجنوب إذا كانت الزراعة والحضارة إجمالاً قد ظهرتا في البلدان الجنوبية بالذات.

لو كان الأمر كذلك لما اختار يعقوب هذه المنطقة ليؤسس فيها مكاناً له، ولغيره، أو لمن سيأتي بعده، فهو قد اختار أرضاً خصبة، زراعية، تتوفر فيها المياه، ومستلزمات الحياة الأخرى من طواحين ومعاصر الزيتون...

النتيجة أنَّ الإنسان هو الذي يمنح المكان قيمته ووجوده وجماله، فإذا ظلَّ المكان مجهولاً، إن كان في الشمال أو الجنوب، ولم يصل إليه الإنسان، فلا قيمة له مهما كان موقعه الجغرافي والفلكي والطبيعي يحمل من ميزات هامة، أمَّا إذا توطَّن الناس في مكان ما واستقروا فيه، فسيتحوَّل من مكان غير فعَّال إلى مكان فعَّال، وسيعطيه الإنسان قيمة حضارية، تتمثَّل في البناء والثقافة والزراعة والصناعة وغيرها، أي أنَّ الإنسان هو القادر أو الذي يملك القدرة على إنجاز العملية التحويلية هذا من جهة، ولا يمكن من جهة أخرى إغفال تأثير دور الطبيعة في حياة الإنسان...

حدّد الروائي حسن حميد علاقة الشخصيات من بعضها، وعلاقتها بالمكان، وبنى خيوطاً وشيجة،، وجسوراً بينها "يعقوب وسليمان"،، وحدّد علاقتهما بالمكان من خلال الأعمال التي قاما بها، من النواحي الاجتماعية والعمرانية والتجارية.

وهذه العلاقة يؤكّد عليها الناقد محمد بدوي بقوله: (إنَّ الشخصية في النّص تتحدّد من خلال علاقتها بشخصية معينة في مشهد، وكلتا الشخصيتين تتحدّد بعلاقتها بالمكان،، ومن ثمَّ يقوم الكاتب بتقديم الشخصية في مشهد آني ومنه الحاضر، معتمداً تقنية اللقطة، من خلال منظور المراقب شاهد العيان، ثمَّ يدلف بعد ذلك إلى تقديم علاقة كلّ منهما بالأخرى من خلال السرد التلخيصي).

إذا كان المكان ثابت، فالزمان يتحرّك بعد كمون طويل أحياناً مترسّخ في وعي الإنسان، منذ فجر التكوين..

وفي رواية "جسر بنات يعقوب" أراد حسن حميد أن يختبر ذاكرة الفلسطيني المتجذّرة في المكان، قرية "الشماصنة"، الحاضرة دائماً في أماكن متفرّقة، داخل الوطن، وفي مناطق الشتات، معتمداً على الزمن النفسي الذي يقترن بالديمومة، أي أصبحت الذاكرة الوطنية، والديمومة أمرين هامين، أو بعدين من أبعاد الزمن

الروائـي.

إذا كانت الديمومـة هـي السيلان المستمر للزمن، فإنَّ الذاكرة ليست سوى مستودع أو خزَّان للسجلات والآثار الثابتة للأحداث الماضية، يشبه السّجلات المحفوظة في الطبقات الجيولوجية، كما يُشير الدكتور عبد الرحمن مبروك...

لقد اختار الروائي القرن الثالث عشر الميلادي، أي اختار زمناً بعيداً (700) سنة لأحداث روايته، ليس من عبث، بل ليقول: إنَّ قرية الشماصنة الواقعة قرب بحيرة طبرية متجذّرة في عمق تاريخي وبُعد زمنـي، وأنَّ الشماصنة هـي رمز حيّ وخالد لفلسطين المغتصبة فـي الماضـي، والتـي تشكّل هدفاً للحاضر، يدور حوله صراع مسلَّح، وصراع سياسي، بهدف التحرير والعودة وتقرير المصير.

وظهرت جملة من التلميحات والتفسيرات للزمن الروائـي، فهو حسب رؤية "ألان روب جرييه"، يُقاس بالمدة الزمنية التـي تستغرقها قراءة الرواية، ومـا بعدها لا يُعدّ زمنـاً. غير أنَّ "ميشيل بوتـور"، يقسم الزمن الروائي إلى ثلاثة أزمنة هي:

1 . زمن الكتابة، 2 . زمن المغامرة، 3 . زمن الكاتب. ويقترب مفهوم "جان ريكاردو"، من مفهوم "بوتور"، فيميز بين زمن السرد وزمن القصّة.

في رواية "جسر بنات يعقوب" استخدم الكاتب ضمن الغائب "الزمن التأسيسي"، وضمير المتكلم "الزمن الحاضر"، وأراد من ذلك تأصيل الزمن التاريخي في المكان المهدَّد، الذي يجري فيه النزاع والصراع، أي أنَّ الأزمنة تداخلت في السرد الحكائي... أمَّا في تشكيل البناء الزمني فاعتمد على "منطق الصور"، من خلال التجديد في التتابع المضموني المغاير والمخالف للمألوف، ممّا ساعد على تحريك ذهنية المتلقي في الانتقال من تذييل إلى آخر، ومن هامش إلى هامش، أو أنَّها جاءت تحت عناوين "تفصيل صغير"، كتتمات، وحواشي "حاشية أولى وثانية... ورابعة"، فتتابعت المشاهد والصّور، وتداخلت في "المتن الحكائي"، أو في مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها.

اعتمدت الرواية على عدة مرتكزات زمنية، واستطاع الكاتب من خلال هذه المرتكزات أن يسبر أغوار وأعماق الشخصيات من خلال المعرفة التامة بالشخوص وأفعالها وحركاتها وأنماط حياتها الداخلية والخارجية "اليومية"، أي أنَّه بحث بدقّة في "الزمن النفسي للشخصية"، الذي لا يمكن فصله بشكل من الأشكال عن زمن الحدث وصيرورته، من الزمن التكويني "القديم"، إلى الزمن الحاضر "الجديد".

لقد كانت صيرورة الأحداث الروائية المتتابعة دافعاً مشوِّقاً للمتلقي، حيث رتّبت وفق منظومة لغوية معينة تعتمد على التوصيف والترتيب والتتابع والتواتر والدلالة الزمنية، بغية التعبير عن الواقع الحياتي المعاش، وذلك من خلال جدلية الذات والزمن، أو الديمومة الزمنية.

تداخل النصوص:

من خلال قراءة متأنّية للرواية، نلاحظ أنَّ هناك تداخلاً في نصوصها، وأنَّ تداخل النصوص الأدبية قديم العهد، وليس حديثاً كما يتصوّر البعض، ويعني فيما يعني علاقة النّص الروائي مع غيره من النصوص.

وإذا عدنا إلى سِفر التكوين تظهر شخصية يعقوب التي استحضرها الروائي وهي الشخصية المحورية، ووفّق الكاتب في توظيف هذا التداخل، لأنَّ تداخل النصوص، يعني قدرة المبدع في إيجاد قواسم مشتركة بين

نصّين للتعبير عن مضامين لها دلالاتها التي تظهر بشكل أقوى وأكثر تأثيراً من المفارقة والمقارنة المتوازية أو المتقابلة بين فترتين أو مرحلتين مهما كانتا متباعدتين، وإيجاد الخطوط المشتركة المتوازية والخطوط المتقاطعة في الرؤية والرؤى.

ومن غير السهل أن يقوم الروائي بإيجاد هذا التداخل، لأن التوظيف والتنفيذ يُعدّ مغامرة كبيرة، تحمل من المخاطر أكثر ما تحمل من السير في طريق سهل.

وحقّق الروائي نجاحاً في بناء الشخصيات، بناءً داخلياً وخارجياً، وكان التوحّد، والتلازم بين البنائين يقوم على قواعد متواشجة، ويحمل مؤثرات لدلالات مركزية هامة في بناء الهرم الروائي المتماسك...

ومن أجل عدم الخلط بين مفهومي /التناص/ و/تداخل النصوص/ يمكننا التذكير بما أشار إليه "ميشيل ريفارتير"، حيث يقول: (إنَّ التناص هو مجموعة النصوص التي نستحضرها من ذاكرتنا عند قراءة مقطع معيّن.. أمَّا تداخل النصوص، فهو ظاهرة توجه قراءة النص، ويمكن أن تحدّد تأويله، وهو قراءة عمودية مناقضة للقراءة الخطّية).

استحضر الروائي شخصية يعقوب ووضعه كشخصية محورية ترمز إلى اليهودي بكل مقاييسه وأبعاده النفسية والروحية، وتوجهاته الفكرية والمادية والأخلاقية.

وبدأ يعقوب يُمارس مفردات حياته اليومية، ويؤسّس عليها أحلامه المستقبلية، وطموحاته، انطلاقاً من هذا الكوخ القميء، والخان الذي تحوَّل إلى محطة لجمع المال والاغتناء السريع، ولم يبذل في بنائه أي جهد أو يخسر أي فلس، فكان يفرح كلما كسب شيئاً على حساب أغلى الأشياء..!

إنَّ تأويل النص المتداخل مع نصوص أخرى في أجزائه الرئيسية والهامة، أو يكاد يقترب منها، يتطلّب فكّ أسراره ورموزه، ومعرفة خلفياته التي تبدو مكشوفة في بداية الأمر، لكنَّها في الحقيقة هي أسرار عميقة، فهي تقع تحت طبقات البناء السردي، ويحتاج الكشف عن مناجمها إلى قارئ عارف بإيديولوجية النص، ومورفولوجية الطبقات السردية المبنية على تأويلات حكائية متداخلة تداخلاً كبيراً.

لقد اعتمد الروائي على التداخل النصّي التلميحي، وابتعد عن الاقتباس أو الانتحال. ومن خلال هذا التلميح النصّي يمكن للناقد أو القارئ الواعي أن ينتقل من عتبات النص بسرعة إلى فضاءاته الداخلية وأعماقه والقيام بالربط بين المدلولات والمسرودات، وإجراء المقارنات التأويلية للوصول إلى الملاحق والتذييلات والحواشي المكملة للنص.

الشخصية المحورية في رواية "جسر بنات يعقوب":

تحت هذا العنوان سأقوم بتوضيح دور يعقوب وعلاقته بأهله من خلال سِفر التكوين "التوراة"، وأبيّن رحلته الطويلة ووصوله إلى قرية الشماصنة.

رحلة طويلة، وبعدها يستقر يعقوب وبناته في الجهة الجنوبية لقرية الشماصنة، ويبني هناك كوخاً، وسط طبيعة بكر جميلة. فالنهر يجري أمامه، وتزّين النباتات السهل والجبل... صخور وأشواك، ودروب ملتوية... جسر يربط جانبي النهر، يلمسه يعقوب.

وهذه اللمسة تعني أنّه وصل إلى هدفه، لذلك سُمّي الجسر "جسر بنات يعقوب".

يضحّي يعقوب بكلّ شيء في سبيل جمع المال، وإحياء المنطقة التي استقر فيها، وكان "سليمان عطارة"، اليهودي قد سبقه وتوطّن فيها، لكنّه غيّر دينه، معترفاً ليعقوب بأنّه يمارس الطقوس اليهودية بسرية تامة، يسأله سليمان: (أمن الشمال أتيت يا يعقوب)، ص 182. يتعارفان ويتضاحكان ويتحاوران حواراً مرمّزاً وملغّزاً..

في رأس يعقوب تصورات مستقبلية، ويعرف أنّه سيقدّم ثمناً لأفكاره وأحلامه، وسيذوق عذابات مرّة. ويردد قائلاً: (هنا، وقرب هذا الجسر سنتقاسم العذاب مع الآخرين، سنقسم عذابنا عليهم أيضاً)، ص204.

وأول الأفكار التي تواردت إلى ذهنه، بناء خان قرب الجسر، وإحضار نساء من القرية لبناء موقد للخبز لبناته مثل مواقد أهل القرية. وبناء حمّام أُطلق عليه "حمّام بنات يعقوب"..

تحمل شخصية يعقوب أحمالاً كبيرة من البذاءات والرداءات والدناءات، والذل والخبث، ويبدا أمام سليمان ضعيفاً جدّاً ومتصاغراً ومستعطفاً له، ولكل هذه الأمور أهداف علنية ومضمرة، لكنّ الاثنين يتّفقان على بناء الخان على أساس (أن يؤمّن سليمان ثمن الحجارة، وأجرة البناء وكسوته، وكلّ ما يحتاج إليه الخان في بداية عمل حتى يصبح لائقاً لاستقبال النزلاء، مقابل أن يزوّجه يعقوب ابنته "جوديت")،ص229، ويقول سليمان: (أنتِ يا جوديت مَنْ سيزيل تعبنا)، ص262.

وتسرح أفكار يعقوب، وتحلّق في البعد البعيد، وتتقاذفه الأحلام المصورة بالأمل القريب... يقول متفائلاً: (كيفما فكرنا بأمر سليمان وزواجك منه يا بنتي سيكون الربح إلى جانبنا، فالولد الذي يأتي منه لنا، لا له). ص283.

ولم تغب عن سليمان خفايا هذه الشخصية، ومُرادها، لأنّه رجل عتيق في هذه المنطقة، وله تجارب مع الناس، وعلاقات، فعرف هواجسه وطموحاته، ومرتكزاتهما المادية. وبينما سحب يعقوب يد سليمان، وهم في احتفال الزواج، وأخذه إلى مكان الخان ليريه الأساسات، نهره سليمان قائلاً: (لو كنت مكانك لحملت حقيبة الحلاقة ومضيت في القرى طالباً رزقي بدلاً من التوجّع والاستعطاف يا يعقوب). ص294.

يعقوب شخصية متعددة المهن والأعمال والأهداف، فهو طبيب يعالج الحيوانات، ويحذي الخيول والبغال، ويداوي الأسنان، ويطهّر الأولاد، وهو حلاّق ومشعوذ، ويداوي النساء العاقرات، والقروح، ويقصّ صوف الأغنام والماعز.

يموت يعقوب ميتة كلب شارد، عندما رماه أحد الرجال بحجرٍ لأنّه وجده عارياً قرب زوجته العارية، بحجة القيام بعلاجها، فهرس رأسه، ورأس زوجته، ورماهما في ا لنهر، لكن "عصمان" هجم عليه وقتله، وأغرقه في ماء النهر، ودُفن الثلاثة، في مقبرة الخان بعد أن رفض الأهالي دفنهم في مقبرة القرية.

ومن خلال المقارنة بين شخصية يعقوب كما جاء في الرواية، وفي سِفر التكوين، تظهر بشكل واضح التداخلات في النصّين، ونلاحظ وجود حالات من التشابه والتقارب في زمانين ومكانين متباعدين.

عندما سمعتْ "رفقة" زوجها "اسحق" يقول لابنه "عيسو": اذهب إلى البرّية، وتصيَّد لي صيداً، واصنع لي أطعمة كما أُحبّ، وآتني بها لآكل حتى تُباركك نفسي قبل أن أموت، نقلت الأم ماقاله زوجها إلى ابنها

يعقوب الأصغر...

من هنا بدأ يعقوب يحصد نتاجات أنانيته وفرديته وغيرته ومُراده، وهذه الصفات وظّفها الروائي حسن حميد، وتداخلت في نصّه تداخلاً حسّاساً...

أحضر يعقوب جديين وذبحهما، وصنع طعاماً وأطعم والده للحصول على البركة، لكن والده يعرفه، فهو ابنه، فقال له: (الصوت صوت يعقوب، ولكن اليدين يدا عيسو)، وحيث كان عيسو مشعرانياً، وضع يعقوب على ذراعيه جلدي الجديين... وباركه والده، وقال له: (رائحة ابني حقل قد باركه الرب، فليعطك اللّه من ندى السماء، ومن دسم الأرض، وكثرة حنطة وخمير، لتستعبد لك شعوب، وتسجد لك قبائل، كُنْ سيّداً لإخوانك، وليسجد لك بنو أُمّك، ليكن لا عنوك ملعونين، ومباركوك مباركين).

هرب يعقوب خوفاً من غضب /عيسو/ ولجأ إلى خاله /لابان/ في أرض بعيدة، وعمل عنده راعياً مقابل زواجه من ابنته، لكن يعقوب تتجمّع في صدره وقلبه الضغائن والسموم والأحقاد وحُبّ المال والسيطرة، ينتظر الفرصة المناسبة ليحصل على أكبر حصّة من مواشي خاله، فيدبّر حيلة ذكية، ويقترح على خاله أنّه سيأخذ حصّته من الأغنام والماعز بعد ولادتها، فأخذ قضباناً خضراء من لُبنى وجوز ودلب، وقشّر فيها خطوطاً، وألقاها في أجزاء الماء، فتوحمّت عليها الأغنام.. وكان شرطه الوحيد: (أن يعزل كل شاة رقطاء وبلقاء، وكل شاة سوداء بين الخرفان، وبلقاء ورقطاء بين الماعز)، وكانت حصّته كبيرة، وتحوَّل إلى مالك كبير.

هذا هو يعقوب الذي استطاع الروائي أن يرسم حياته، مستفيداً من كل الشرور والأحقاد والسلوك التي تجمّعت في سفر واحد، وتحوَّلت إلى مشاهد وصور تحمل ملامح اليهودي أينما حلَّ وأينما وجد وأينما عاش.

يعقوب في الرواية هو رمز للصهيونية، ولإسرائيل التي استوطنت بالقوة، وشرّدت شعباً بكامله.

ويتناص اسم "يعقوب" الذي يُرمز إليه في الرواية بـ"إسرائيل" مع ما جاء في سِفر التكوين: (وظهر الله ليعقوب أيضاً حين جاء من فدَّان أرام، وباركه، وقال له: اسمُك يعقوب، لا يُدعى اسمُك فيما بعد يعقوب، بل يكون اسمُك إسرائيل، فدعا اسمه إسرائيل).

وهناك تشابه بين بعض الشخصيات في الرواية والتوراة، فهذا حنّا وكيل الدير وحارسه يولد من امرأة مسنّة، وفي التوراة يولد يوسف من رحيل زوجة يعقوب الأولى، وهي مسنَّة، بعد أن كانت عاقراً!...

وتظهر مشاهد وصور في مكاني الرواية، متوحّدة الخطوط، مختلفة الشخصيات، ومتساوية العدد، فقرب الدير يغتسل حنَّا في غدير الماء، وكانت الراهبات الثلاث ينظرنَ إليه بشوق دون خجل أو تردّد أو خوف.(واحدة تنظر إليه بشهوة، وأخرى تنظر إليه لتنسى، وثالثة تنظر إليه لتتذكر ما حرمت منه طواعية). أما في النهر قرب الجسر، فشاهدت بنات يعقوب الثلاث "رحمون"، يتعرَّى، ويستحم في ماء النهر، وكُنَّ غارقات بالتمتّع والرؤية.

وبينما رحمون يرتمي على جانب النهر، قدمت البنت الصغرى، وارتمت في حضنه، ثمَّ حملها وألقاها في النهر، وأخذ يخلع ملابسها تحت شجرة التوت، وتوحَّد الجسدان في جسدٍ واحد.

وهناك مشهد ثالث يشبه إلى حدٍّ قريب المشهد الثاني "رحمون" وبنت يعقوب الصغرى"، فـ"ماري الابنة الوحيدة لأم عاجزة تحب دعَّاس، وهو يحبُّها، ولكن رغباتها الجنسية تثور في داخلها، وحينما تكتشف أنَّ حنَّا رجل وليس راهبة، حين ساهمت في معالجته عندما وقع من فوق إحدى الصخور، لكنَّها تنتقل من الدير

وتلتقي دعّاس، وعندئذٍ تعترف: (وتحت أوّل شجرة لائذة، وهبت له جسدي). وتضيف: (وأخاف إذا ما أتى مرّة ثانية إلى هذا الدير المقدَّس، أن أحلَّ ثوبي له مرّة أخرى).

لقد توصلت ماريا إلى حالة من الاختلاطات في الرؤية الداخلية . الذهنية، وشغفها بحبيبها دعّاس، معتقدة أنَّ حنَّا هو دعّاس.

هذه المشاهد تحمل دلالات وتفسيرات غير مُبهمة، ويريد أو يرغب الروائي أن يعبّر للمتلقي ويقول له، إنَّ مكاناً كالدير فيه راهبات يعشنَ حياة القداسة والطّهارة، يضحينَ بالجسد في سبيل سمّو الروح، وينذرنَ أنفسهنَّ لهذا الهدف النبيل، تتم فيه حالات شاذة ناتجة عن شهوة الجسد، فيتدنّس المكان، وتتلوث قدسيته، رغم الأسوار العالية والجدران الحجرية، والأبواب الحديدية المغلقة... وأنَّ قرية الشماصنة التي ترمز إلى فلسطين، والتي بدورها تشكّل مكاناً للمقدسات المسيحية والإسلامية واليهودية، دنّستها أقدام الصهاينة.

وبعد موت يعقوب، يستمر الفساد، بل يزداد أكثر، فبناته يبنينَ حياتهنَّ الخاصة في الخان، ويعملنَ على تقديم الطعام والشراب، ويؤمِّنَّ الراحة والمعاشرة والمؤانسة ليلاً للنزلاء، وكُنَّ يحبلنَ وينزّلنَ الأجنّة بطرق وحشية.. وأصبحنَ حبيبات للعُصاة والفرارية والمجرمين وقطاع الطرق. وصار الخان مأوى لأصحاب السطوة والنفوذ.

أخيراً، يحقق أهالي قرية الشماصنة النصر، فبعد أن سالت الدماء فوق الجسر، وتلوَّنت الحيطان ودرجات الجسر وسلالمه بالدم البشري، عاد الأهالي، وثبَّتوا طرف الجسر الشرقي، فوق الدعامة، وهدموا بيت "عصمون"، وأعادوا الجسر إلى ماكان عليه قبل مجيء يعقوب.

وتستمر الحياة ولم تتوقف رغم كلّ ماجرى في الخان والمنطقة والجسر والدير.

ويصف الراوي في آخر تذييل في الرواية:

بدا كلّ شيء مثل الحلم له بداية ونهاية،

مثل منجم فيه الثمين والبخس، ولم يبقَ

منه سوى الحجارة السود والمقبرة.

وتنتهي الرواية..

"منجم لم يصرف أهالي الشماصنة عن مواصلة الحياة قرب النهر، وفي السهول والأودية، ومع الماشية، والأرض والطواحين، ومعاصر الزيتون، وكأنَّ ماحدث لم يكن مقلقاً أو لكأنَّه لم يحدث أصلاً"... ص365.

باسم عبدو

❑

قراءات... قراءات... قراءات

نفح الطيب من غصن الأندلس الرطب

دمشق المدينة الخالدة، مدينة العلم والمجد العربي، عرفتها وخبرت أهلها قبل أن أراها، وشممت عبق ترابها من قصائد الجواهري ومصطفى جمال الدين، وكتابات المقري في كتابه نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب... ومن آداب كبار الشعراء العرب الذين رحلوا عن أوطانهم مقهورين، مجبرين، وجابوا بلاد العرب وبلاد الغرب، باحثين عن أرض، أي أرض يجدون فيها نسمة من نسائم أوطانهم. حتى وصلوا إلى دمشق وحطوا رحالهم المرهق من طول السفر... وهناك لاقوا نبلاً وكرماً حاتمياً مسح من عيونهم دموع الغربة وسهاد الشوق والحنين، فسجلوا للتاريخ والحضارة أروع الأشعار وأغزر الكتب.

ومن هؤلاء يطالعنا اسم الشاعر الكبير عبد الوهاب البياتي، الذي رحل عن وطنه قاصداً إسبانيا، ومنها إلى دول ودول وألم الغربة والحنين إلى الوطن يدمي خلجات قلبه والذي انعكس في شعره:

شيخي القطب الكيلاني
في باب الشيخ ببغداد
فتح الباب لزائره المجهول

وقال:

أعرف عمن تسأل يا هذا
حفيدي ضيع أوضاع
في مدن العشق السبع
وفي درب التبان
كان حفيدي أن زار الأهل ببغداد
يأتي ليحدثني
عما كابده في الغربة أو يسألني عن رأيه
فيما يكتبه من أشعار
أحياناً يبكي
في حرقة من ضيع شيئاً

حتى وصل دمشق فنزل فيها نزلة حاتمية، قيسية، سطرت اسمه في سفرها الخالد مع كبار الأدباء الذين احتضنتهم مدينة المجد.

وذلك الشاعر الكبير محمد مهدي الجواهري قد جعل قبلته دمشق بعد أن عرف الغربة خلال رحلة طويلة من العذاب والحنين، حتى حط الرحال في دمشق وشم عبق ترابها فأدرك فيه عبق العروبة وانشد قائلاً:

وســـرت قصـــدك لا خبـــاً، ولا مـــذقاً **شـــممت تربـــك لا زلفـــى، ولا ملقـــا**

إلا إليـــــك، ولا ألفيـــــت مفترقـــــاً **ومـــا وجـــدت إلـــى لقيـــاك منعطفـــاً**

وشاء الله أن يقضي الجواهري بقية عمره في دمشق وأن يدفن في تربتها بالقرب من مقام السيدة زينب، وقبله بالقرب دفن الشاعر مصطفى جمال الدين، بعد أن تركا إرثاً غنياً أوقفته قريحتهما للأجيال القادمة بكل سخاء، ولا نغفل عن ذكر الشاعر عبد الكريم بن الشيخ سعيد بن علي المعروف بأبي سلمى، الذي نزح إلى دمشق سنة 1948 من طولكرم في فلسطين المحتلة، ليلقى بها كل حفاوة، وأعطي منصباً يليق بمكانته الأدبية وهي الإشراف على البرامج الأدبية في الإذاعة السورية، فعاش فيها عيشة الكرام بقية حياته إلى أن توفاه الله سنة 1984 ويدفن في هذه الأرض الطاهرة، ونقلب صفحات وصفحات من كتب التاريخ والأدب ونقف مع علم من أعلام الفكر وأبطال العروبة الذين رفعوا راية الكفاح والنضال ضد الاستعمار الفرنسي فكان نموذجاً فذاً للبطولة في الفترة التي سبقت ثورة التحرير الجزائرية، إنه البطل عبد القادر الجزائري الذي دخل سوريا منفياً، فاستقبله أهالي دمشق وفتحوا له قلوبهم وبيوتهم ليعيش كريماً طيلة العشرين سنة الأخيرة حتى توفاه الله سنة 1883 ودفن في مقبرة الشيخ محيي الدين- ثم نقل جثمانه إلى موطنه بعد التحرير.

ونطوي مع الصفحات سنين وسنين لنجد أسماء كان لها إسهام في الحضارة العربية من مثل العالم الجليل شهاب الدين أبو العباس أحمد بن محمد المقري الذي دخل دمشق في أواخر شعبان سنة 1329هـ/ 1616م بعد رحلة طويلة وشاقة، لقي فيها ما لقي من المحن، البداية كانت من يوم رحيله عن تلمسان بلده الذي ولد ونشأ فيه، ولظروف لا نعرفها رحل إلى فاس وحاكمها يومئذ السلطان أبي المعالي زيدان السعدي وبعد أربعة عشر عاماً قضاها في فاس، قرر الرحيل فتظاهر بأنه ينوي السفر لأداء فريضة الحج كما يقول في مقدمة كتابه النفح "في أواخر رمضان من عام سبعة وعشرين بعد الألف تاركاً المنصب والأهل والوطن، ولا أستطيع الإعراب عن أمري العجيب لما بيَّ من النوى المذهل.. وأضرع إليه سبحانه في تيسير العودة إلى أوطاني وأن يلحقني بذلك الأفق الذي خيره موفور وحق من فيه معروف لا منكر ولا مكفور" ويلقى الأستاذ عبد الله عنان[73]ضوءاً على سبب ارتحال المقري عن فاس فيشير إلى أنه لم ترق له المشاكل والحروب الكثيرة التي حدثت بين السلطان وبين أخويه، المأمون، وأبي فارس، فاضطر إلى مغادرة فاس تفادياً لحشره في تلك المشاكل والتي أصبحت تكدر صفو الحياة في فاس[74].

وبعد أن أدى المقري فريضة الحج اتجه إلى "مصر" وكان ذلك سنة 1028هـ/ 1618م، ولم يلق في مصر ما كان يؤمل من استقبال وحفاوة، فرحل إلى بيت المقدس، ثم رجع إلى المدينة فأملى الحديث النبوي بجوار قبر الرسول "ص" ثم رجع إلى مصر، ومنها إلى القدس لعله يجد في ترحاله وتنقله بين مصر والمدينة وبيت المقدس وطناً ينسيه تلمسان، وتتجلى لنا هذه المعاناة من الحزن والشوق في قصيدته التي أوردها في النفح والتي مطلعها:

قلت لما طال النوى عن بلادي

لأهل النوى جوى وعويل

---

[73] تراجم أندلسية، المقري.

[74] علي أدهم، تراث الإنسانية المجلد 13 ص903.

وبعد رحلة طويلة حط رحله في دمشق، فنزل عند معارف له من المغاربة، وسمع بقدومه الأديب أحمد بن شاهين، فبعث إليه بمفتاح المدرسة الجقمقية- التي تقع خلف الجامع الأموي- وكتب مع المفتاح الأبيات التالية:

كنـــف المقـــري شـــيخي مقـــرى   وإليـــه مـــن الزمـــان مقـــرى

كنـــف مثـــل صـــدره فـــي اتســـاع   وعلـــوم كـــالبحر فـــي ضـــمن بحـــر

أي بـــدر قـــد أطلـــع الـــدهر منـــه   مـــلأ الشـــرق نـــوره أي بـــدر

أحمـــد ســـيدي وشـــيخي وذخـــري   وســـعي وذاك أشـــرف فخـــر

لـــو بغيـــر الأقـــدام يســـعى مشـــوق   جئتـــه زائـــراً علـــى وجـــه شـــكري

فراقت هذه الأبيات للمقري ولبى طلب الأديب الدمشقي أحمد بن شاهين، فنزل في المدرسة الجقمقية، وأخذ يلقي حلقات الدرس في الجامع الأموي، وجمع الجامع الصحيح للبخاري، وأقبل أهل دمشق عليه أعيانها وعامتها يسمعون دروس الوعظ التي يلقيها عليهم، وجرت بينه وبينهم مساجلات تركت الأثر الكبير في نفسه، فأخذ يكثر من مدح دمشق وعلماءها وأهلها، وشبهها بالشجرة العظيمة يقول: "دمشق الشام ذات الحسن والبهاء والحياء والاحتشام، والأدوام المتنوعة، والأرواح المتضوعة، حيث المشاهد المكرمة، والمعاهد المحترمة، والغوطة الغناء...، والمكارم التي يباري فيها المرء شانئه وصديقه" ويبدو أن المقري كان صادقاً في مديحه وحبه، لأنه في دمشق استطاع اكتشاف ذاته، ووجد فيها ملاذاً آمنا تواصله مع مدينته الحبيبة تلمسان، ونستشف ذلك من نثره وأشعاره التي أكثر فيها من ذكر دمشق فوصفها بصفات الجنة أو المرأة الجميلة يقول: "فلله مرآها الجميل الجليل، وبيوتها التي لم تخرج عن عروض الخليل، ومنظرها الذي ينقلب البصر عن بهجته وهو كليل فكم لها من حُسن ظاهر وكامن". ومن شعره ينشد:

أمـــا دمشـــق فجنـــة   لعبـــت بألبـــاب الخلائـــق

هـــي بهجـــة الـــدنيا التـــي   منهـــا بـــديع الحســـن فـــائق

لله منهـــا الصـــالحية   فـــاخرت بـــذوي الحقـــائق

وفي موضع آخر ينشد:

محاســـن الشـــام أجلـــى   مـــن أن تحـــاط بحـــد

لـــولا حمـــى الشـــرع قلنـــا   ولـــم نقـــف عنـــد حـــد

كأنهـــا معجـــزات   مقرونـــة بالتحـــدي

وفي جانب من كتابه يقول أيضاً:

"وبالجملة فالاعتراف بالحق فريضة، ومحاسن الشام وأهله طويلة عريضة ورياضه بالمفاخر والكمالات أريضه... ولا يجهل فضله إلا الأغمار الأغبياء الذين نفوسهم مريضة"

ومما زاده تعلقاً بالشام أنها ذكرته ببلاده تلمسان حيث ينشد:

وجــدت بهــا مــا يمــلأ العــين قــرة   ويســلي عــن الأوطــان كــل غريــب

ثم يردف قائلاً: وتمثلت بقول الأصفهاني وإن غيرت يسيراً منه لما أسفرت وجوه التهاني:

لمــــا وردت الصــــالحية   حيــــث مجمــــع الرّفــــاق

وشــــممت مــــن أرض الشــــام   أنفــــاس العــــراق

أيقنــــت لــــي ولمــــن أجــــدب   بجمــــع شــــمل وآفــــاق

وضــحكت مــن فــرح اللقــاء   كمــا بكيــت مــن الفــراق

وخلال أربعين يوماً قضاها المقري في الشام معززاً مكرماً كان يتجاذب مع علماء دمشق الحديث في مختلف حقول العلم والمعرفة ويسرد لهم أخبار الأندلس وأخبار علمائها وأخبار وزيرها لسان الدين بن الخطيب الذي كان المقري معجباً به أشد الإعجاب وملماً بجميع أخباره وعندما تكرر هذا الحديث وهذه الأخبار مرات عديدة علق بقلوب أهل دمشق وأضحى مطلباً أن يكتب عن لسان الدين بن الخطيب وعن الأندلس حيث يقول في مقدمة كتابه: "وكنا في خلال الإقامة بدمشق المحوطة وأثناء التأمل في محاسن الجامع والمنازل والقصور والغوطة، كثيراً ما ننظم في سلك المذاكرة درر الأخبار... فينجر بنا الكلام... إلى ذكر البلاد الأندلسية وصف رياضها السندسية التي هي بالحسن منوطة.. وأسرد من كلام وزيرها لسان الدين بن الخطيب ما تثيره المناسبة وتقتضيه من النظم الجزل، والإنشاء الذي يدهش به ذاكرة اللباب.. فما تكرر ذلك غير مرة على أسماعهم لهجوا به دون غيره حتى صار كأنه كلمة إجماعهم.. وعلق بقلوبهم وأضحى منتهى مطلوبهم.." وزاد من طلب أهل الشام الحاج صديقه الأديب أحمد بن شاهين الذي يكن له المقري معزة كبيرة.. وبعد أيام يقرر المقري الرحيل والعودة إلى مصر وعند الوداع يودع أهل الشام وصديقه أحمد بن شاهين الذي وعده بتنفيذ طلبه، وكانت ساعة الوداع قاسية، حزينة على قلب المقري حيث يطالعنا بأبيات شعر يقول فيها:

ودعــــتهم ودمــــوعي   علــــى الخــــدود غــــزار

فاســــتكثروا دمــــع عينــــي   لمــــا اســــتقلوا وســــاروا

حين وصل إلى مصر ظل حنينه إلى الشام وحبها في قلبه فيقول: "وحين وصلت مصر لم أنس عهد الشام المرعي، وأنشدت قول الشهابي الحنبلي الزرعي المتوفي سنة 719هـ

أحبتنــا، والله مــذ غبــت عــنكم   ســهادي ســميري والمــدامع مــدرار

ووالله مــا اختــرت الفــراق، وأنــه   برغمــي ولــي فــي ذلــك الأمــر أعــذار

ألا ليت شـعري هـل يعـودن شـملنا   جميعــاً وتحوينــا ربــوع وأقطــار

وفي مصر تشغله هموم الحياة عن تنفيذ وعده لصديقه الحميم، فيبعث إليه أحمد برسالة طويلة يعاتبه

فيها على عدم الوفاء بوعده ويذكره بالأيام الغوالي عندما كان يسرد لهم أخبار الأندلس وأخبار وزيرها، فيشعر المقري بالذنب- ذنب عدم الوفاء بوعده، فيشرع بالتأليف رغم قلة المصادر التي كانت بحوزته حيث يقول "عزمت على الإجابة، لما للمذكور عليّ من حقوق، وكيف أقابل بره حفظه الله بالعقوق" وفي موضع آخر يقول "لم يكن جمعي علم الله هذا التأليف لرفد أستهديته أو عرض نائل استجديته، بل لحق ود أؤديه، ودين وعد أقدمه وأبديه وتلبية داع أحييه وأفديه" وفي موضع آخر يقول: "فهم الذين نوهوا بقدري،.. وظنوا مع نقصي أن كبر معرفتي وافر كامل حسبما اقتضاه طبعهم الغالي". وهكذا كان تشجيع أهل دمشق حافزاً للمقري على تأليف كتابه نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ثمرة من ثمار دمشق جناها المقري وقدم لنا فيها ثمار الأندلس الغنية ضمن إطار فني وأدبي وتاريخي وعلمي راق.. حقه أن يخلد وأن تفخر به المكتبة العربية في إطارها التاريخي.

-فريدة الأنصاري

-العراق

❑

متابعات... متابعات... متابعات

قصص

العدد الماضى

قد تخبو قصص عددٍ من أعداد المجلّة، فلا نكاد نجد بين ثماني قصصٍ قصةً واحدةً متميّزة، من ناحية الفنّ والمضمون وجاذبية القاريء، والعكس صحيح، فقد تجود المصادفة بكوكبةٍ من القصاصين الذين تشكّل قصصهم تظاهرةً متميّزة ضمن العدد الواحد، كما في العدد 353 من مجلة الموقف الأدبي لشهر أيلول 2000 إذ نطالع ثماني قصص تمتاز من غيرها بتقنيةٍ جيدةٍ، وجاذبية عاليةٍ، مع الإشارة إلى أنها ليست في سويّةٍ واحدةٍ، فقصةُ (نهاية مجير) لـ (محمد نديم) تقليدية في مبناها، لكنها جذابة شائقة في سردها وحدثها، وقصة (قشقر) لـ (فرحان المطر) تسلب الوعي بعفوية أسلوبها، لكنها تكوي الأحاسيس بيقظتها وحدّة إدانتها، وتتميّز قصة (قراءات في ذاكرة الموت) لـ (نجلاء أحمد علي) بتقنيتها العالية وحدّة حدثها، وتمكّن كاتبتها من اللغة التي تطوّعها لرسم أبعاد الحدث من جهةٍ، ولتطوير ملامح الشخصية من جهة ثانية، ولا تقلّ قصص (أم السراب) لـ (عارف حديفة) و(العمل الشريف) لـ (غسان حمدان) و(رجل من هذا الزمان) لـ (عبد الحفيظ الحافظ) و(اعترافات أمي) لـ (د. جرجس حوراني) كل هذه القصص لا تقلّ في الحدّة والجاذبية عن تلك القصص.. أما قصة (زقاق العوانس) لـ (نزار عبد الستار) فقد عالجت العنوسة في المجتمع العربي، لكنها كانت مغرقة في اللغة المحلية.

تسلّط القصص كلها بلا استثناءٍ الأضواء على الأجواء الاجتماعية والسياسية، تلك الأجواء التي تُلقي بظلالها على مختلف نواحي الحياة العامة، التي يئنّ من وطأتها المواطن العربي، ونظرةً شاملةً تلقيها على مضمونات هذه القصص تضع أمام وعينا حالةً لا نُحسد عليها.. إننا أمام حالات من الاستلاب والاغتراب والإحباط واليأس التي يغرق بها المجتمع العربي، والشيء اللافت للنظر فيها أنها تؤكّد على حقائق واقعية جادة، تعالجها بمنطقية الفنّ، بعيداً عن الأجواء العاطفية التي سادت القصة العاطفية في فترة من الزمن، فلا حبّ، ولا خيانة، أو عواطف مراهقين، وإنما رموز اجتماعيةٌ وسياسيةٌ قامعةٌ ومقموعةٌ، واغترابات وجدانية فردية تنعكس على المجموع، فتسم المجتمع العربي بضياعٍ لم يُنبّه إليه إلاّ هؤلاء الكتاب، وأمثالهم ممن وعى مهمّة الأدب، ودور الأديب في الحياة.

1-نهاية مجير الدخيل- محمد نديم:

تغرف هذه القصة ومعظم قصص محمد نديم موضوعها من البيئة الريفية البدوية، حيث نجد الإنسان ربيب بيئته المنغلقة على أهلها، المفتوحة على حياة البادية والرعي محكوماً بالعادات الاجتماعية، والقيم

الحادة التي تُبيح الثأر والتنكيل والرشوة والاضطهاد.

إن هذه القيم الجديدة التي يفقد فيها الإنسان جميع سماته الإنسانية أمام أهوائه ونزعاته وجبروته الذي لا يعرف الحدود، ويفقد فيها المجتمع الريفي كثيراً، من مقومات تماسكه، فيبدو متفكّكاً متخلخل الأركان، حيث الفساد وطغيان المال هما سيد الموقف.

إن الحكائية الجميلة في القصة مبنيةٌ على حادثة قتلٍ يقتل فيها الأبُ زوجته وابنه لأنه ضبطهما يخونانه في وضعٍ جنسي مثيرٍ أفقده صوابه، وهذا يبدو منطقياً من حيث الحدث ونتيجته في عرف أبناء البادية السورية، لكن غير المنطقي والمعقول أن يتعرض حامي القاتل الذي استجار به إلى التنكيل بأبنائه ومواشيه بسبب الظلم والتسلط ولا معقولية الحياة الريفية التي تحتكم إلى شريعة صحراء أشدّ قساوةً من شريعة الغاب.

يبدو العالم الذي تصوّره القصة مشوّهاً وشاذاً وقبيحاً ورابطاً لمختلف أشكال الحوادث الطارئة. ولا يمكن العثور فيه على شيء ثابتٍ ومستقر، أو مطابقٍ للعقل والمنطق، ويدعم مقولة لا معقولية الوجود.

إن محمد نديم يقدّم لنا لوحةً مأساويةً تغصّ بالإيحاءات والدلالات الاجتماعية، ويسمعنا صوت العالم من حوله، مما يذكّرنا بموقف (غوركي) عندما نصح في إحدى رسائله أحد الكتاب ذات مرّةٍ "عليك أن تقف من الحياة، وتستخدم إيحاءاتها وصورها ولوحاتها وآلامها وصبرها ولحمها ودمها دون تكلف ولا تحصر اهتمامك بذاتك. بل اهتم بالعالم كله، واجمعه في ذاتك، فالكاتب هو صوت العالم وصخبه".

وقد جهد الكاتب في تجسيد آلام عالمه الذي يعيش فيه على أطراف باديتنا الشرقية وهو لا يرصد هذا الألم والظلم إلا ليدينهما، وقد كان غرضه التفصيلي لبعض المواقف معبّراً عن تمكّنه من القصّ التقليدي الذي يجذب القارئ حين يقول له كل شيءٍ ولا يدعه يستشفّ بنفسه شيئاً مما خلف سطور القصة، باستثناء ما تتركه القصة من أثرٍ حزينٍ في النفس نتيجةً ما آلَ إليه مجتمعُ الريف البدويّ بسبب تعاون السلطة مع الطغمة التي تملك المال ظلماً على تشتيت شمل إنسانٍ كل جريمته أنه أجار إنساناً احتمى به على عادات العرب.

إن رئيس المخفر الذي غدا أداةً في يد الخصم يأتي إلى الرجل المجير ويعلمه: "لقد نظمنا ضبطاً بالحادث، وقد شهد على ولدك وعياله سبعة عشر شاهداً.." وكلهم شهود زور!!..

2-اعترافات أمي -جرجس حوراني:

يستعذب القارئ وهو يطالع قصص جرجس حوراني، ويتذوق تلك النكهة العفوية التي تتغلغل إلى النفس حاملةً كثافة الرمز وجمالية الدلالة، فهو في هذه القصة ما يلبث يقرن أشياء بأشياء لينبثق من القرينة رمزاً محمّلاً ببعدٍ نفسيّ وربما تربويّ أو جنسيّ أو اجتماعي فالأب الذي يطلب من ابنه الفتى أن يشعل له (سيجارة) ويرى تردّد فتاة، يفاجئه بتقريريةٍ صدامية محببةٍ تحث على الثقة.

"هيّا يا ولد.. ألا تعرف كيف تشعل سيجارة (ضحك) كيف ستشعل امرأة؟" إن إشعال السيجارة في نظر الأب رمز للفتوة والشباب، وقد ربطها بإشعال المرأة. دلالةً على الفحولة، وفعل الإشعال في الحالين مرتبط في الموروث الشعبي بالدفء والقوة والاندفاع والضياء والحرية، وقد استغلّ القاصّ هذا الرمز ليحرّض به فتاه على القفز فوق مرحلة الطفولة والعبور إلى مرحلة الذكورة.

ولم يقلّ عنه في الرمزية استخدام (الفانوس) فهو أيضاً منبعٌ ضوئي (نوراني) ارتبط في الذاكرة الشعبية

بالقصص الأسطورية كفانوس علاء الدين السحري. أو فانوس (ديوجين) وهو رمزٌ متجذّر في حياة الأسرة الريفية الحديثة قبل إيصال الكهرباء. فالأم تجعل من الفانوس شخصيةً حيّةً شهدت رومانسيات حبها..

"هذا الفانوس رفيق والدك. عاش لحظات حبنا، ورافقه في سهراته، عمره تماماً سبع عشرة سنة. أي بعمر زواجنا.."

وتبرز جمالية الرمز في أوج تألقه حين يربط الأب بين الفانوس وبين ابنه إذ يقول له:

"أنت وهو شبيهان. إنكما تضيئان الطريق..

أحدٌ لن يأخذك منّي.. واحدٌ لن يأخذه مني، لأنني لا أستطيع أن أعيش بلا ضوء.."

تزخر القصة بالرموز الحيّة الذاتية والعامة، فهناك المطر، والريح، والحب، والزوجة والأصدقاء والضحك، والطريق والظلام والصمت والرعب، مما يجعل القصة ترتقي برموزها إلى مرتبة الحلم والشاعرية.

لقد عمد الكاتب إلى اتباع التقنية الحديثة في قصته فجعلها في مقاطع تتداخل فيها أصوات غائبةٌ/ حاضرةٌ، للأم والأب والحبيبة، ولتضع قارئها في جوٍّ مسرحيٍّ أرستقراطي، استفاد من شاعرية الأسلوب وتفجير المفردة اللغوية. حيث غدت للحب رائحةٌ وألوان، وللرجولة مذاقٌ لذيذٌ وممتعٌ، وللظلام رعبٌ يمنع لعبة الحب بين شابّ وحبيبته. إضافة إلى استفادته من التراث العربي والإسلامي في تناصّ سلس كقوله: "كيف سينجلي هذا الليل" مقتفياً أثر بيت أمرئ القيس:

ألا أيهـــا الليـــل الطويـــل ألا انجلـــي　　　بصـــبحٍ ومـــا الإصـــباح منـــك بأمثـــل

وبيت أبي القاسم الشابي:

ولا بـــــدّ لليـــــل أن ينجلـــــي　　　ولا بـــــدّ للقيـــــد أن ينكســـــر

والتناص الآخر في استفادة القاص من القرآن الكريم حين يصور علاقة الرجل الجنسية بزوجته، عندما يرتمي على صدرها متعباً ليبدّد همومه، وتشعر الزوجة بالدفء، وهي تسمع دقات قلبه تحمل حزن الدنيا، فإن القاصّ لا يصور العملية الجنسية، تصويراً صريحاً فاضحاً على عادة المهووسين بالإثارة. وإنما قال بعبارة مكثّفةٍ موحيةٍ: "لبسَ معطفه وخرج مع حزنه" مكتفياً بالتلميح الجميل وعبارة (لبس معطفه) تعيد إلى الأذهان فحوى الآية القرآنية الكريمة "هنّ لباس لكم وأنتم لباس لهن".

فاللبس هو الفعل، وقد رمز للجسد الأنثوي بكلمة (المعطف) وفي ذلك أسلوبٌ خلقيٌّ شفاف يعبّر عن سموّ المشاعر، ونبل الهدف، يضيفه القاصّ إلى مجموعة القيم الخلقية والاجتماعية التي عهدناها في قصصه القصيرة السابقة التي تحمل في ثناياها إبداعاً متميزاً في الكشف الدائم عن خفايا الحياة، وعن الظواهر الجديدة في عالم الرجل والمرأة من جهةٍ، ثم في عالم الإنسان الداخلي من جهة ثانية، وبأسلوب متجدّدٍ لتعبيريةٍ قصصيةٍ جميلة.

3-قشقر ـقصة: فرحان مطر:

الحياة المعاصرة في الريف والمدينة، وما تفرضه على الأديب من واقعٍ محدّد الأبعاد هي التي تشكل سلوكه الظاهر، وترسم مخاوفه الداخلية، هذه المخاوف التي يظلّ يجترها في سره وعلنه، ويحملها معه أينما

حلّ وأقام، لأنه ما دام صاحب رأيٍ وفكر وكلمةٍ فإن الأنظار تتركّز عليه لتقف على حقيقة توجهاته.

لقد تحوّل بطل القصة إلى (رقم) في الحياة المعاصرة، وفي ذلك رمزٌ واضحٌ على تشيّؤ الإنسان، وفقدانه أهمّ خصائص كيانه الحيّة وذاتيته في الوجود، ومع أنه رقمٌ مغمورٌ في خضم أرقام كثيرة، فإن رسالة الرقيب تصله معبّرةً بدماثة لا أمان فيها، وتطلب إليه التعبير عن آرائه في الأصل التاريخي والاختلافات العرقية، والرواسب القديمة التي يرزح الشعب تحت سلطانها كالأمية والعشائرية والحدّ من حرّية المرة، والسياسة، ومثل ذلك من الأمور التي يتسقطها الرقيب الأمني.

يبرز جلياً أن القاصّ لا ينزلق فوق الحيز المكاني في الرقعة الجغرافية التي يعيش فيها، وهي قرية (قشقر) وإنما يقيم فيها ومعها نوعاً من التعاطف الحميم الدائم. يضطلع فيها (المكان) بدور المحرّض الذي يحرّك الحدثَ القصصي الذي يثير لدى شخصية القصة المحورية (الرقم) ملكة التوجّس والخوف والتفكير في الرد على الرسالة بحسبانٍ يجنّبه الوقوع فيما توجس به مخاوفه ووساوسه، حتى يمكننا أن نلحظ ثمة تواصلاً بين المكان/ وبين الشخصية الإنسانية/ تكون فيه القرية ملاذاً آمناً للشخصية، التي تحاول أن تبقى في معزل عن العالم الآخر، خوفاً من وقوعها فيما لا تحمد عقباه، وقد ارتبط كل من المكان والشخصية بالزمان ارتباطاً عضوياً تحوّلت فيه القرية إلى بقعةٍ منعزلةٍ عن العالم، وتحوّلت فيه الشخصية إلى مجرّد رقمٍ ضائعٍ بينما غدا الزمان عصراً للتجسّس الذي يطغى فيه الإعلام بأجهزته التي تصل إلى كل زاويةٍ وركنٍ وتتمكّن من اكتشاف الرقم المجهول وسط عالمٍ يغصّ بالأرقام.

وعلى الرغم من استخدام الاسمين المرمزين (قشقر) للقرية، و(شمرانيا) للجمهورية التي وردت منها الرسالة فإن في القصة التجاءً إلى الموروث الأدبي والديني الذي يجد فيه السارد واحةً ظليلة يرتاح إلى برودتها من وهج المعاصرة القاتلة، فيقول (جرت الرياح بما لا تشتهي سفنهم)، ويجد نفسه بعد أن يعمد إلى كتابة ردّ على الرسالة كي يحتفظ به لنفسه تحسّباً لمفاجئة الرقابة، يعود ليرقب الليل والنهار ويمتّع ناظريه بجمال الطبيعة وسحرها "أشنف أسماعي بصوت الأذان، وأصغي إلى التاريخ يروي أمجاده" وفي ذلك إدانة للصخب والضجيج والفوضى المعاصرة، وانتماء نحو الأشواق الروحية التي يوفرها الأذان، والالتجاء إلى الهدوء والطمأنينة في رحاب الطبيعة وفي ذلك إدانة صارخة للحياة المادية.

ثم يعمد إلى إحياء قيمةٍ خلقيةٍ من القيم العربية الأصيلة هي قيمة الكرم فيدعو الجميع لضيافته فهو ممن قيل فيهم:

يـــا ضـــيفنا لـــو زرتنـــا لوجـــدتنا   نحـــن الضـــيوف وأنـــت ربُّ المنـــزل

4-قراءة في ذاكرة الموت- نجلاء أحمد علي:

تصدمك هذه القصة منذ سطورها الأولى بثلاثة أشياء:

الأول لغتها الشاعرية التي تأسرك بحميميتها وخصوصيتها الأنثوية.

الثاني تمكّن كاتبتها من التقنية القصصية الحديثة، التي وُظّفت لإبراز مضمون القصة وحدثها.

الثالث خصوصية العنوان المنفّرة وعدم جاذبيته لأن النفس الإنسانية توّاقةٌ إلى المطالع المريحة والعنوانات الشائعة. في حين يأتي (الموت) الذي يخيم على (الذاكرة) العربية عنواناً منفراً لكثرة ما

اختزنت هذه الذاكرة من مآسٍ عربيةٍ معاصرة، كان الجسد العربي فيها هدف الأسلحة، أو كما قال الشاعر: (تكسرت النصال على النصال) ولكأنّ الحروب المتوالية قدر الأمة.

تنتمي القصة التي توزعت على عددٍ غير قليلٍ من المقاطع إلى أدب الحرب، وقد استطاعت الكاتبة أن تكثّف لقطاتها ومشاهدها التي تشبه المشاهد السينمائية إلى حدّ كبير، وتقدّم للقارئ ليس قصةً قصيرةً وإنما "رواية قصيرة جداً" إذا ارتضى النقاد مثلَ هذا المصطلح في الأدب المعاصر.

تجسّد القصةُ /الرواية الصغيرة/ أحداثَ الاجتياح الإسرائيلي للأرض اللبنانية عام 1982، تكون الساردة فيها واحدة من الشهود الكثيرين الذين جعلتهم أحداث الاجتياح يدلون بشهادتهم بعد أن اكتووا بنيران الحرب، ولكنهم صاروا عراةً على حقيقتهم وجعلتهم الكاتبة يقفون بعريهم أمام المرآة لتدين التخاذل والتفرقة والعمالة التي وظفها العدو الصهيوني فوق الأرض العربية.

رصدت الكاتبة جانباً من المقاومة الشريفة من خلال علاقة حبّ بينها وبين (صابر الرفاعي) الشاب الفلسطيني، الذي تعرّفت إليه في حفل جامعي وتعلّقت به إلى درجة الهيام مع أنها سليلة أسرة لبنانيةٍ أرستقراطية، فانتحت عن أرستقراطيتها وانتمت إلى الثورة من خلال الوطن.

برزت من خلال الصوت الأنثوي السارد الوظيفة التعبيرية الانفعالية التي تنطوي على علاقة تواصلية جلية بين النص، ومبدعته للتعبير عن موقف وطنيّ وعاطفيّ تحسّه وتعيشه في صيغةٍ إبداعيةٍ، قوامها أسلوبٌ أنثويّ هامسٌ يلفت الانتباه، "ليس لأنه نصّ كتبته امرأةٌ- على حد تعبير د. رضوان القضماني في استفتاء نضال بشارة في العدد نفسه عن إبداع المرأة -بل لأنه نصّ يعكس تناول المرأة المميّز لذاتها، ولغيرها وللعالم، وموقفها من هذا كله" وقد انعكست الذات الأنثوية في النصّ بصورة صارخة "أول عهدي بالهوى، آن نهد صدري، وبرعم ثغري، وانصقل ردفاي، واستقامت قناتي، ذهبت -يحثني غرورُ الصبا- مذهبَ الغاوين في التنكيل بعشاقي، عديدون سقطوا صرعى مجوني" هذه الفقرة الشاعرية مهما كانت درجة خصوصيتها الأنثوية الذاتية التي تمثل بدايات تفتح الأنثى أو عموميتها التي تسقطها على (بيروت) العاصمة الأنثى المستباحة حرماتها، فإن النكهة التي رافقت النصّ نكهةٌ أثيرةٌ تحمل دلالتها الرمزية المسقطة على الواقع العربي الراهن الذي تدينه بكل مشاعرها القومية.

تتجلى شروط الإبداع النسوي في النصّ القصصيّ ليتكشّف عن قلقٍ إبداعيّ حادّ، فيه شروط الأنوثة مع شروط الوسط [الاجتماعي] الذي تعيش فيه والذي يجعل الأنوثة قيمةً فنيةً قائمةً في النصّ، ومعبّرة عن انتمائها الأسري الأول الأرستقراطي لكنها ما تلبث أن تنكث عنه أمام عفّة معشوقها وهيامه الأول والأخير بالثورة المسلحة.

"بعنفوانٍ وتحفظٍ جذبني من ذراعي، وتحت جنح الظلام صعدنا غرفته على السطح، قصف برجله الباب وقذفني إلى الداخل، لم أسبر غور فظاظته، ولا فهمت مرماها ومأتاها، وراق لي التوهم (وقد كانت حربي مع صابر خاسرة حتى اللحظة) إن شبقاً فتاكاً وحشياً استبد به فذاب الجليد، وآنَ أنْ نطفئ جذوتينا. تسمّر يحدّق بي في نقطةٍ تحت المصباح كأنه يقرأني أول مرةٍ أبجديةً [استعصت] على التهجئة..

من زاويتي قرب النافذة، وقفتُ أختلس النظر إليه كتلة ارتعاشات واضطرامات وظمأ. تصدّعت منه الروح. ظلّ يحدّق، وخرائط لانفعالاتٍ متضاربة تعيد تشكيل وجهه، وظللتُ أنتظر بقلبٍ متقافزٍ، ويقين جازم من تأثير فستاني الفاضح عليه وفي ظني أن اللحظة لامست حدّ الانفجار..

في دقائق تاليةٍ ما لبث أن خاب رجائي، وسقطتْ ألويتي.."

لقد أعادت القصة إلى الأذهان إبداعات كاتباتنا الأوائل غادة السمان وكوليت خوري وليلى بعلبكي وإميلي نصر الله وسميرة عزام التي سحرت القارئ بالصدق الفني في اللقطات الإنسانية المشبعة بالحب والحرية، والتي يعبر عنها باللهفة الأنثوية المرهفة التي تضجّ بالإيحاءات المؤثرة، والتي تمزج الحب بالوطنية. فتزيد في اشتعال الشعور النفسي بالافتتان الذي يصل إلى مرتبة الحبّ الصوفيّ والذي ينتهي بالامتزاج الكلّي بالآخر، والتسامي والارتقاء بالذات الإنسانية إلى مصافّ الملائكة.

إن بطلة القصة رمزٌ لبيروت المستباحة و(صابر) هو الآخر رمزُ الفلسطيني الملاحق في وطنه، والمطلوب تصفيته في الشتات، وقد تمكّنت القصة من تقديم الشخصيتين ليرتسم من خلالهما حدث القصة الساخن والساحق، وقد ساعدت التقطيعات الفنية /السينمائية التي جسّدتها على صورة شهاداتٍ على هندسة القصة/ الرواية القصيرة جداً/ التعبيرية حيث أخذت الشخصيات مواقعها على مسرح الحدث فكان لها مواقفها الدرامية المكثّفة والمشخصة بالبيانات العسكرية الفدائية والوطنية والمعادية، والتحقيقات الأمنية، ومن ثم شهادات أطلال المدينة المستباحة وشوارعها وجرذانها وأهلها ومخيماتها وجميع أقنعتها الحقيقية والمزيفة مما أعطى القصة خلفيةً مأساوية وأضفى على السرد الحيوية والتشويق، وغدا الحبّ رمزاً من الرموز المفقودة والمقموعة في المدينة ينتهي فيه البطل إلى الموت في المستشفى في أحضان حبيبته، وفي ذلك رمزٌ آخر لسقوط الزمن العربي بأجمعه.

إن قصة الحرب إضافة إلى مضمونها الوطني وشخصيتيها المرسومتين بعناية فائقةٍ قد استعانت الكاتبة على صياغتها ليس بلغة شاعرية، ولا بخصوصية أنثوية مرهفةٍ فحسب، وإنما بلغة حشدت لها المفردات، تُبرز إلى جانب العاطفة وعيَ الذات، والتأكيد على الهويّة، وكشف الانتماء الحقيقي، والتحوّل الطبقي باتجاه الثورة، فأخذت القاصة من الحداثة تقنية القصّ وشفافية اللغة (الحب، والفستان، والنافذة، وانطفاء الجذوة الجنسية) ومن خلال مفردات اللغة العصرية السهلة، استلهمت التوراة والقرآن الكريم، والأشعار القديمة، فكانت التناصّات وافرةً ولعل أكثرها بروزاً انبعاث السرد من التضمين القرآني (هذا ميثاقنا وإنا له لحافظون) وهو مستمدّ من قوله تعالى: "إنا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون" وقولها (أفلا تعقلون) وهي عبارة قرآنية وردت في أكثر من سورة، وقولها "صلوات لراحة النفوس المطمئنة الراجعة إلى ربها" مستمدٌ من الآية الكريمة "يا أيتها النفس المطمئنة ارجعي إلى ربك راضيةً مرضيةً فادخلي في عبادي وادخلي جنتي"، وقولها "أمارة بالسوء سحناتهم" مستمدٌ من قوله تعالى: "إن النفس لأمارة بالسوء" وكان لكلام العرب المأثور بروزٌ أيضاً فاستخدمت العبارات الجزلة الرنانة التي تشي بالقوة والعزم (لا نُحَرّف الكلمَ عن مواضعه. لا تقول إلا الحق. والله على ما نقول شهيد. اجتاحوني رهطا من هاجوج وماجوج كؤوس راح دانية..)

كما عادت إلى التوراة الموضوعة بأفكار صهيونيةٍ والمحرفة لخدمة الأهداف العدوانية، فصاغت منها دستوراً للعقلية الإسرائيلية الجديدة: "لنشرب نخب مجدنا مجد الوعد الصدوق نخب أجدادنا الكبار وأحفادنا الجبابرة، ولنترع الكؤوس ونتقارع حتى الثمالة والانطفاء، ونقيس الأرض، ويعجل عبدة الأوثان تحت يدينا ويسلم جميع ممتلكاتهم إلينا.."

اشربو نخب (روش ها شاناه) العظيم.."

و(روش هاشاناه) تعني بالعبرية (رأس السنة اليهودية)..

وكان للشعر العربي نصيبٌ أيضاً فالكاتبة أمام فاجعتها ورؤيتها القتل بأم عينيها، وفاجعة أمنها تسترجع بيتي المعري:

غيـــر مجـــدٍ فـــي ملتـــي واعتقـــادي نـــــوح بـــــاك ولا تـــــرنّم شـــــاد

خفّـــف الـــوطء مـــا أظـــن أديـــم الأرض إلاّ مـــن هــــذه الأجســـاد

كما تمثلت بأبياتٍ لدعبل الخزاعي، وهي تقف أمام اللوحة التي غطّاها الشهيد فوجدت فيها أطلال صبرا وشاتيلا:

ألـــم يـــأنِ للســـفْر الـــذين تحمّلـــوا إلـــى وطـــنٍ قبـــل الممـــات رجـــوع

تبـــيّنْ فكـــم دارٍ تفـــرّق شـــملها وشـــملٌ شـــتيتٌ عـــادَ وهـــو جميـــعُ

كـــذلك الليـــالي صـــرفهن كمـــا تـــرى لكـــل أنـــاسٍ جدبـــةٌ وربيـــعُ

لقد أظهر الولع اللغوي في النص مقدرة القاصّة في استلهام الموروث السردي، العربي والديني دعماً للبحث عن الهوية والانتماء، ودمج هذا الموروث في النصّ القصصي وتحديثه وتجاوزه إلى كتابة قصّة بتقنية طريفةٍ كل ذلك يشهد لنجلاء أحمد علي حذقها اللغة القصصية وتذوقها لمجانيها وابتكارات صياغتها مما شكل لديها أسلوباً متميزاً قدّمت فيه قصةً من أدب الحرب ذكّرتنا بروايات (الحرب والسلام) لتولستوي، و(ذهب مع الريح) لمرغريت ميتشل، و(الممر) لياسين رفاعية، و(حبيبتي يا حب التوت) لأحمد يوسف داوود، و(البدد) لنعمة خالد، و(الوطن في العينين) لحميدة نعنع والعديد من روايات سحر خليفة..

5-زقاق العوانس وحكاية البنت الجميلة - نزار عبد الستار:

تعالج هذه القصة مسألةً هامة من المسائل التي لا يزال مجتمعنا العربي من أقصاه إلى أدناه يعاني منها، فتركز القصةُ على تحكّم الأب في مصير بناته، وإحكام قبضته عليهن، فلا يسمح بزواجهن لأسباب يقتنع بها، وينسى أن البنات اللواتي كبرن قد دخلن مرحلة العنوسة التي يمكن أن تدفعهن للانحراف، وفي أحسن الأحوال إلى التقوقع والانعزال عن العالم ضمن شريعةٍ قاتلة.

لكن ما يؤخذ على هذه القصة إغراق كاتبها في المحلية. هذه المحلية غير المعمّمة، والتي تنأى كثيراً عن محلية نجيب محفوظ وسواه من كتاب القصة المصريين نظراً لسيادة اللهجة المصرية عبر وسائل السينما والإعلام. لذلك جاءت هذه الكثرة من الألفاظ العامية التي لا يمكن للقارئ السوري أن يفهمها بأي حال من الأحوال مما ضيّع عليه متعة المتابعة، وأخذ يفكر في معنى هذه الألفاظ مثل: (الغزنايج- الفقيغ- غوح- الكلبدانات- المفمغ- الفخش- الشرابت- العلوجة- بقلف- البزون- اخشيم الرهرة- الشواريق- كالبتوس) ومثلها أسماء الشخصيات (الاقع -ماينخشع..)

6-أم السراب -عارف حديفه:

يمكن أن نعدّ هذه القصة ترمزيةً بمجملها، فالسّيارة والمحطة والمسافرون والمعادن والسائق والطريق

الجديد والصحراء والزوابع والشيخ تشكّل بمجموعها ترميزات اللقطة القصصية.

إن المسافرين في المحطة ينتظرون سيارةً تعيدهم إلى قراهم، لكن السيارات كانت غائبة مما يدفع بسائق سيارة (أم السراب) ومعاونه لنقل المسافرين، ومع أنه يقبض أجراً مضاعفاً إلاّ أنه يلقي بهم وسط صحراء تسودها الزوابع، معلناً نهاية الرحلة.

تحاول القصة أن تسلّط الضوء على السائق الذي يقود السيارة، ويتحكم مع معاونه بالطريق الذي يسلكها، وبالمسافرين، مما يجعل القارئ يربط بين الحافلة والدولة في ترميزاتٍ واعيةٍ مدروسة، فالسائق قائدٌ والمعاون حاشية، وركّاب الحافلة هم الجمهور، وأمّ السراب هي الوطن العربي والزوابع التي تحمل الأشواك هي المحن التي تعصف بالأمة..

لقد حاول القاصّ في التفاتةٍ بارعة أن ينبّه إلى وجود الشيخ في السيارة ويجعله يتكلّم بما يشبه الحكمة، ولكن بصوتٍ كان واهياً، لم يُعره أحدٌ من الركاب الشبان أيّ اهتمام. والشيخ بما يرمز إليه من ماضٍ جميلٍ، أهمله الجيل الجديد، وفي ذلك رمزٌ آخر للتاريخ المضيء الذي أغلقنا آذاننا، وعيوننا عنه، ناهيك عما في القصة من ترميزٍ مؤسفٍ لمسؤولي المحطّة، من الشرطة، الذين يبدون غير مكترثين بما يحدث، ولا يهمهم تأخير السيارات، والازدحام، وعطالةُ المرافق الصحية: "وعلى الرغم من ذلك، فإن شرطة المحطة، لم يبدر منهم ما يدلّ على اكتراثهم بالمعاناة الصامتة الطويلة، الماثلة أمام عيونهم. بل إن حركاتهم المرئية، وأصواتهم المسموعة كانت تبدو للمسافرين غير مرتبطة بالأمر أيّ ارتباط.. وهذا ما كان يثير سخطاً مكتوماً عندهم تشي به حركاتهم المتوترة وألفاظهم البذيئة التي كانوا يتهامسون بها.."

إن القصة ذاتُ دلالاتٍ موحيةٍ تتركّز حول إدانة الأوضاع العربية السياسية والاجتماعية، كما تدين الشعب الذي يغرق بفقره وجهله من دون أن يعمد إلى تغيير هذا البؤس على الرغم من أنه يحس به ويكتوي بآلامه.

وأم السراب هي كل محطة عربية يضيع فيها المواطن وتدور به الزوابع حتى تضعه أمام مفترق الطرق التي توصله إلى التيه والسراب. فيعيش ضياعاً أقسى من الغربة والاغتراب، وسط عالمٍ كأنه لم يُخلق فيه.

7-العمل الشريف -غسان حمدان:

تركّز هذه القصة على مسألةٍ شديدة الأهمية، من قضايا الجيل الصاعد حيث يتخرج الألوف من الشباب الجامعي ليقذف بهم المجتمع إلى الشارع بعد أن سدّت في وجوههم منافذ العمل ووسائل العيش..

لقد أولت القصة هذه المسألة نظرةً تشاؤميةً من خلال شخصيتها المحورية الشاب الذي تخرج من قسم الكيمياء، وقد أضناه البحث عن مكانٍ يمارس فيه اختصاصه، طوال سنتين انتهى بعدهما ليس إلى اليأس والإحباط فحسب، وإنما إلى التمرّد والثورة على قوانين المجتمع الراكد الذي لا يتيح لمواطنيه فرص العمل ويجعلهم عالةً على الآخرين.

إن الفراغ والبؤس والإحباط كل ذلك قد دفع الشاب الكيميائي الجامعي للتفكير في اختراق النظم الاجتماعية، فهداه تفكيره إلى أن يعمل راقصاً، ولكن ليس كأي راقص؛ وإنما أراد تقديم رقصةٍ للنساء بأسلوب التعري (الستربتيز) ليغير من التقليدي السائد، فقد شبع الناس من تعرّي النساء، لذا كان لزاماً عليه أن يبتدع طريقةً جديدة لتعرّي الرجال إثباتاً للفحولة الذكرية المنسية ورسم الحوار الحارّ بينه وبين أمه وضع العائلة

المحافظ التي مات عائلها الحدّاد سقوطاً من طابق علوي. فباتت حاجتها إلى مصدر للرزق من أمس الحاجات.

يندفع الشاب إلى بغيته فيقصد ملهى (الليالي) ويعرض فكرته على صاحبه لكن المفارقة الطريفة أن صاحب الملهى يستنكر الفكرة بشهامةٍ، ويطرده، وعندما يتمسك الشابّ بتنفيذ الفكرة يشير الرجل إلى البلطيجة لتلقينه درساً في الأخلاق يعود منه إلى أمه مشبعاً بالكدمات والرضوض.

إن الفراغ مع الفقر للشباب مفسدةٌ، ويبدو أن القاصّ يلمّح إلى أن ذلك قد أثر على عقلية الشاب، فيقدم على تنفيذ فكرته التي تأخذ عليه كل تفكيره، تحت مصابيح الشارع في الليل، فيتعرى ويكسب نقود المارة لكنه يقع في قبضة الشرطة، ويسجن خمسة أعوام، وما إن يفرج عنه حتى يعيد الكرة، فيدخل هذه المرّة مستشفى المجانين لمدة عشرة أعوام. وحين يخرج كانت نوادي الرقص للرجال قد تأسست لكنها لم تقبله، لتقدّمه في السن.

"ولهذا فهو يرقص في الشوارع متحدّياً دائرة الضرائب، والناس يتعطفون عليه.."

8-رجل من هذا الزمان -عبد الحفيظ الحافظ:

هذه قصة متميزة من قصص الإدانة الصارخة يحرّك الكاتب شخصيتها وفق أحداثٍ مرسومةٍ بعناية عالية، حيث تتضافر التقنية مع المضمون في رسم ملامح هذه الشخصية الطفيلية المتطورة والنامية، وُفّق الكاتب في تقديمها من خلال سردٍ مقارنٍ مع شخصية عالميةٍ مشهورةٍ هي شخصية (بتشورين) للكاتب الروسي المعروف (ليرمنتوف) في قصة (بطل من هذا الزمان) ولما كانت البطولات الفردية قد اختفت فإن الكاتب السوري استعار العنوان، وبدّل البطل بالرجل وعلى ذلك اختار عنوان قصته (رجل من هذا الزمان) ليضفي هذا العنوان الدالّ ظلاله ومراميه.

يبدو القاصّ ملماً بكل خفايا شخصيته المحورية، إضافةً إلى أنه شاهد عيان على عددٍ من الأحداث والسلوكات، يرسم ملامحه أمام عيوننا وقد أكمل الثغرات التي تستوجب رسم كامل الشخصية اللبلابية المتسلّقة لتتبوأ مكانتها اللائقة، أكملها عن بعد، وهو يتسقط أخبارها التي سلّطت وسائلُ الإعلام عليها أضواءها.

إن بطل القصة يبدو للقارئ منذ نعومة أظفاره يمتلك استعداداً يؤهله لأن يطفو على السطح. ففي المدرسة كان بديل المعلم في الصف وفي الوظيفة كان المدير ثم ارتقت به المناصب والمراتب حتى ترك الريف إلى العاصمة وهناك التمع نجمه وتألق في المناصب.

إن الشخصية المتسلقة مرسومة بحذقٍ ومهارةٍ، وقد تغلغل الكاتب فيها إلى جوانبها الشخصية ليكشفها على حقيقتها، فتتجلّى بمظهر الانتهازي الوصولي الذي يجد لكل مقامٍ مقالاً، ويعرف جيداً من أين تؤكل الكتف. ويبالغ في احتفائه بالمناسبات الرسمية ويتزلّف إلى المسؤولين ورجال الأمن.

لقد أثبت الكاتب أن بطل قصته تفوّق بنفاقه، ولا انتمائه على بطل قصة (ليرمنتوف) عدتُ إلى رواية "بطل من هذا الزمان" قاربت بين (بتشورين) وهذا الرجل. الأول مقامرٌ بكل شيءٍ ثملٌ دائماً. خانَ أقرب الناس إليه. داسَ صديقته بقدميه. خدعها. أنفق أموالها على موائد القمار، وفي الحانات على الفودكا، ثم انتهت حياته الحافلة بمبارزةٍ غير متكافئةٍ، وربما بطلقةٍ انتحارية برأسه، أو رأس الكاتب، وهو لم يناهز السابعة والعشرين من عمره. أما هذا الرجل الذي لا يمتلك هذه المؤهلات فلا يُقدم على مبارزةٍ، ولا يجرؤ على

الانتحار.."

إن الكاتب يدين من خلال شخصيته الأوضاع الراهنة في المجتمع العربي متمثلةً بهذا الرجل الذي اكتشفته منذ البداية فتاةٌ في الإعدادية، ووصفته بالنذل، وهو الذي تزوّج بغير علم زوجته، مهندسة يحتل أخوها مركزاً مرموقاً، وهو بتلّونه وتزلفه، قد استطاع أن يفوز في الانتخاب ويذهب إلى المجلس، فسلّطت عليه وسائل الإعلام أضواءها وصار يشارك في وفودٍ رسميةٍ، ثم يتسنّم عملاً رسمياً في الخارج لا يتورع فيه عن خداع الآخرين من الأجانب، ويقدّم لهم شخصيته الزئبقية المتطفّلة كشخصيةٍ عربية ملتويةٍ لا تعرف الاستقامة أو الاستواء.

إن الصورة السلبية كانت واضحة الأبعاد، بينة المعالم ونحن إذا ربطناها بالأسباب التي رعت تسلقها لوجدنا أنها مرتبطة بالوضع العربي العام الاجتماعي والتربوي والسياسي.

إن هذه الشخصية المعاصرة، غدت بديلاً للإقطاع الذي كان تصل أياديه إلى كل شيء في البلد، لذلك كانت شخصيته ترمز إلى الانحلال الخلقي والنفاق السياسي والخداع الاجتماعي، وقد واتتها الظروف العامة، وفي ذلك إدانة لمجمل هذه الظروف التي يقف منها المواطن العادي موقف المسلوب الذي لا تصدّق عيناه ما تريانه، ولا تصدق أذناه ما تسمعانه..

محمد قرانيا

❑❑❑